CARACTÈRES

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

MODERNE DE PEINTURE

PAR

ÉMILE LECLERCQ

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
A.-N LEBÈGUE & Cie, ÉDITEURS
46, RUE DE LA MADELEINE, 46

1881

CARACTÈRES

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

MODERNE DE PEINTURE

Bruxelles. — Imprimerie de A.-N. Lebègue et Cie, 6, rue Terarken.

CARACTÈRES

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

MODERNE DE PEINTURE

PAR

ÉMILE LECLERCQ

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
A.-N LEBÈGUE & Cie, ÉDITEURS
46, RUE DE LA MADELEINE, 46

1881

INTRODUCTION

> Il me paraît doux de louer un ennemi de mérite ; c'est du reste un devoir d'honnête homme qu'on est fier de remplir ; tandis que chaque mot mensonger, écrit en faveur d'un ami, me cause des douleurs navrantes.
>
> HECTOR BERLIOZ

> C'est là vraiment le rôle de la critique, d'élever à soi les indifférents ou les aveugles.
>
> T. THORÉ

La critique s'est fait une place importante dans la vie sociale au XIXe siècle. Toute l'activité humaine en est pénétrée ; elle fait partie de cette activité ; elle est liée au mouvement général d'une manière si étroite qu'on ne pourrait la supprimer sans produire un déchirement universel. C'est l'ère nouvelle qui lui a donné cet essor ; c'est la vie des peuples libres qui en

augmente chaque jour l'intensité. La recherche de la vérité est devenue le mot d'ordre de tous ceux qui conspirent à doter le monde des meilleurs principes et des meilleures lois possibles. La contradiction a pris de l'espace; elle s'est fait un champ de combat. L'affirmation est examinée, à peine produite; l'œuvre est jugée et l'action caractérisée: passionnément, brutalement, sagement, légèrement, peu importe! La lumière se fait, ou se fera; il faut, a dit George Sand, en un moment de lucidité particulière, il faut le temps à tout. La critique, en réalité, gouverne le monde; c'est le moyen des États parlementaires, aussi bien que du journal et du livre. La critique est un pouvoir : le droit de tous à contrôler le fait, l'œuvre, l'expression quelconque de la pensée.

Il n'y a pas à se faire illusion; la puissance personnelle est morte, et c'est le libre examen qui l'a tuée. Lorsqu'un homme tente de bâillonner une nation qui a goûté des bienfaits de la discussion en pleine lumière, il se condamne à mort; les convulsions de l'esprit humain comprimé le font vaciller sur son piédestal jusqu'à

ce qu'il tombe. Les questions politiques sont devenues les « affaires » de chacun et de tous. L'homme qui veut agir seul se butera tôt ou tard aux protestations véhémentes ; s'il a de l'habileté, il peut encore manœuvrer ; il ne le pourra plus dans un demi-siècle. La discussion des intérêts publics s'étend de proche en proche, presque sans obstacles ; la critique bientôt aura fait son tour du monde et établi des « stations » jusque dans les pays où jusqu'aujourd'hui la solidarité humaine n'était pas encore un mot.

En 1851, le peintre Wiertz publiait un petit volume intitulé : *La Critique en matière de peinture est-elle possible?* Nous voilà bien loin de l'aphorisme : « La critique est aisée... » Qui a raison, du poète-rhétoricien ou du peintre? Chacun avait son point de vue particulier ; Boileau, visant certains « aristarques » de son temps, déclarait qu'il leur était bien facile de critiquer des œuvres qu'ils étaient impuissants à produire ; Wiertz, fort malmené par des critiques auxquels il ne reconnaissait pas l'autorité et la science nécessaires pour le juger, émettait

une opinion trop personnelle. Entre Boileau et Wiertz, la solution de continuité est remplie par des idées divergentes, mais aussi par des travaux qui donnent tort aux deux sentiments contradictoires. Aujourd'hui, on sait fort bien, avec des preuves à l'appui, que la critique n'est point aisée, mais qu'elle n'est non plus nullement impossible. Seulement, le travail de l'homme qui juge les œuvres des artistes et des littérateurs est des plus délicats, et on comprend fort bien que Boileau et Wiertz aient pu exprimer à ce sujet des appréciations fausses, très-sincèrement.

Les choses sont selon la façon dont on les considère et selon l'intérêt qui provoque à les considérer. Si indépendant qu'il soit, le critique subit des influences : influences du milieu, de l'amitié, de l'antipathie, de l'éducation, du tempérament ; la passion se mêle souvent au jugement et le dénature. Les causes de partialité sont donc extrêmement nombreuses pour toutes sortes de raisons, sans compter les petites vilenies naturelles à l'homme.

Wiertz a peut-être eu raison de maltraiter les

critiques; mais il a eu tort de médire de la critique; on peut lui abandonner les hommes qui, par esprit de vénalité, de contradiction, ou par ignorance, ont fait voir qu'ils étaient indignes de juger des œuvres d'art. Boileau, de son côté, s'est montré léger en présentant la critique comme un travail fort au-dessous des autres travaux. Son opinion à ce sujet prouve qu'à cette époque la critique existait à peine.

Elle a surtout pris du développement au XVIII[e] siècle, avec les encyclopédistes, ces admirables vulgarisateurs. Ce sont les philosophes qui ont donné le grand élan à cette révolution considérable. Chercher la vérité! quelle mission! Ne peut-on pas dire qu'elle est sublime? Découvrir, dans le monde des idées, le soleil moral! Cette aspiration a-t-elle eu sa pareille depuis que l'homme réfléchit, médite, combine et désire?

La critique et la discussion seules étaient capables de déterminer la valeur véritable des travaux de l'activité humaine! Tant que des individualités ont été ou se sont chargées de nous conduire vers nos destinées, elles se

sont égarées, elles ont fatalement dû s'égarer.

L'état de choses nouveau a jeté du trouble dans les intelligences; cela est concevable. Les personnalités ont été dépossédées; ceux qui se croyaient omnipotents en politique, en administration, ont défendu avec énergie des priviléges dont les racines séculaires plongeaient au plus profond de ce sentiment, l'orgueil, dont est pénétré l'homme investi d'un pouvoir tout individuel. Discuter des actions et des principes universellement admis, n'était-ce pas pousser l'audace jusqu'à la folie? Et quand le critique, à qui l'on reprochait son immixtion dans les affaires qui ne le regardaient pas, répondait : — C'est mon droit, c'est mon intérêt, n'était-ce pas pousser l'impudence jusqu'au crime?

Depuis plus de deux siècles, le libre examen gouverne l'Angleterre dans les choses de la politique; depuis un siècle bientôt la discussion a fait une première conquête dans l'occident de l'Europe. En ces derniers temps, elle a étendu son pouvoir sur les deux tiers du vieux continent; jusqu'alors, conduites par l'arbitraire, les

populations étaient comme des bêtes de somme au service d'une minorité qui se composait de demi-dieux, et qui croyait avoir droit de vie et de mort, de ruine et de déshonneur sur ces foules assujetties.

Jetez un rapide regard sur le passé ; voyez ce que nous sommes aujourd'hui : c'est la libre discussion qui a ainsi transformé le monde. Tel est le caractère général de cette question, la plus importante de l'époque moderne.

La littérature, la science, les arts ont également bénéficié de la situation nouvelle ; la lumière s'est faite ; les erreurs, fantômes sans consistance, se sont évanouies, ou vont s'évanouir. La science a trouvé de l'appui dans la conscience et dans la curiosité publiques, dans l'intérêt de l'industrie et du commerce. Les lettres, en se répandant, ont fait connaître le pour et le contre, ont donné des moyens d'investigation et d'enquête. Dans les arts, la critique a appelé l'attention sur les domaines nouveaux à parcourir, sur les prétextes à utiliser, sur des aspects qui n'avaient encore attiré l'attention ou la passion de personne. Les côtés

techniques n'ont certainement rien gagné aux discussions concernant les œuvres des artistes, pour l'excellente raison qu'ils n'avaient guère à progresser, et que le procédé de l'ouvrier importe peu, du moment que son produit a une signification ou une valeur.

Mais il est évident que la critique a eu pour résultat de tirer l'art de l'ornière profonde où il était enrayé ; elle n'a, du reste, en travaillant à détruire les antiques formules au service des dieux et des despotes, que suivi la marche des idées et donné son concours aux aspirations nouvelles, et ainsi éclairé le public.

La critique n'existait point aux temps qui ont produit Michel-Ange, Rembrandt et Rubens. Avant que l'art n'eût fait éclore tant de chefs-d'œuvre au XVIe siècle en Italie, au XVIIe en Hollande et dans les Flandres, le moyen âge n'avait pas eu besoin d'être guidé par des esthéticiens et des philosophes, pour que des hommes tels que Van Eyck, Metsys, Stuerbout, Memling, Durer, Mantegna, donnassent un corps aux sentiments de respectueuse terreur de l'esprit pour les mystères de l'inconnu, étudiassent les

formes humaines avec amour et respect. Il est donc vrai que l'art peut arriver à un épanouissement magnifique sans que les théoriciens et les spéculateurs de la philosophie s'en mêlent. Phidias et Praxitèle peuvent s'être également passés de l'examen et des conseils de leurs concitoyens, pendant qu'ils exécutaient leurs statues immortelles. Pourquoi ne continuerait-on pas à suivre ces errements? Qui sait si la critique n'a pas été plus nuisible qu'utile, en jetant le trouble dans les intelligences, en mêlant des questions et des idées qui paraissent s'exclure! D'excellents penseurs, des hommes de sens, qui réfléchissent, sont de cet avis : la critique a plutôt fait dévier l'art qu'elle ne l'a servi.

C'est là, selon moi, un sophisme.

Rien dans le monde social et intellectuel ne se produit sans raison, et chacune des périodes de l'humanité a été différemment armée et inspirée selon les nécessités qui surgissaient et les problèmes à résoudre. La critique n'existait ni en Grèce, ni pendant la renaissance italienne et flamande (1), ni au moment où les Hollandais,

(1) Vasari, peintre, historien et critique, est un des premiers qui

ayant secoué le joug de l'Espagne, créaient un art national admirable; ce n'est pas une raison pour que la critique ne soit pas aujourd'hui un des rouages de l'art, comme elle est un des rouages de la science et de la philosophie. Les choses ont changé, le monde s'est transformé : il s'est donné une nouvelle « âme, » et ses combinaisons sortent d'un esprit nouveau. Pourquoi les renaissances successives eussent-elles laissé l'art continuer de parler le même langage et exprimer des sujets neufs dans le style ancien? Et, complémentairement, pourquoi un élément de contradiction ne serait-il pas venu se mettre au travers de la voie suivie par les artistes, et leur dire : — Regardez autour de vous, dans le milieu vivant; la société, la famille, les individus se meuvent autrement qu'il y a des siècles; le monde a changé de physionomie, étant sous l'influence de pensées nouvelles; cessez de vous plonger dans les ombres du passé et de reconstituer des fan-

aient eu l'idée de juger les œuvres d'art; mais il est surtout esthéticien, comme Léonard de Vinci. Le mouvement de critique n'a commencé réellement qu'au XVIII[e] siècle, avec la révolution politique et philosophique.

tômes qui ne sont plus en harmonie avec vos aspirations et vos passions, vos tendances et vos intérêts.

Le rôle de la critique ainsi se déterminait : elle rappelait l'artiste à lui-même et à son temps; elle lui démontrait que l'idéal à atteindre ne pouvait éternellement nous venir tout réglementé d'un coin du monde avec lequel nous n'avions réellement plus que des rapports d'archéologie.

Ce principe étant admis que l'art grec est l'art suprême, et qu'il doit guider toutes les générations dans leurs recherches de la vérité, du caractère, du pittoresque et de la beauté plastiques, on arrêterait le progrès devant une barrière infranchissable.

Admettre un absolu, déterminer un style, décréter un sommet, c'est se borner. Obéir aveuglément aux traditions, c'est nécessairement se renfermer dans d'étroites frontières.

L'esprit progresse par la variété et la diversité, non par l'immutabilité. La soif de l'inconnu, le besoin du nouveau sont un instinct naturel qui a plus fait pour l'épanouissement de

l'intelligence que les hégémonies par lesquelles on a tenté de l'asservir. Il suffit de dire à un homme : — Tu penseras comme moi, pour qu'il se révolte. Il suffit de tracer à un peuple le cercle de ses évolutions pour qu'il veuille en sortir, dût-il se mettre pour cela en danger de mort. Si cela n'était pas vrai, pourquoi les nations réclameraient-elles leur liberté de se mouvoir en tout sens, même avec la certitude de faire des mouvements hostiles à leur propre bonheur!

En supposant donc qu'il y eût un art supérieur à certains points de vue, on ferait une chose contraire au développement rationnel de l'art si l'on prescrivait le culte absolu de cette expression supérieure. Du moment qu'on ne peut plus « faire mieux, » le temps est venu de « faire autrement. »

Chose remarquable, c'est dans les arts plastiques et en littérature seulement que le principe de l'absolu est parvenu à s'implanter avec une force réelle. Toute autre expression de l'activité humaine s'est modifiée ou transformée à mesure que l'esprit et les mœurs changeaient

avec les évolutions naturelles et les révolutions. Il y a là une sorte de religion du Beau, qui fait le pendant de la religion du Divin, quoique fondée sur les formes purement humaines.

La guerre, l'agriculture, l'industrie, le commerce, la navigation subissent l'influence du temps, de la science ou des nécessités sociales; jamais soldat, laboureur, marin n'a émis cette pensée que la guerre, l'agriculture ou la navigation avaient atteint leur suprême développement et ne pouvaient plus progresser par la variété des éléments à mettre en œuvre. Il est certain cependant que l'art grec, qui répond à un sentiment particulier, à des mœurs, à un esprit, à une religion qui ne sont plus les nôtres, ne répond plus, par cela même, à nos aspirations, à nos passions, à nos goûts. En deux mille cinq cents ans, la société a subi des métamorphoses assez profondes pour que l'art grec ne puisse plus s'imposer à elle sans lui faire violence.

Il ne faudrait pas se méprendre à la pensée qui dicte ces réflexions, sur lesquelles j'insiste particulièrement. L'art antique a atteint une

sorte de perfection reconnue. Il est possible que l'homme n'arrive jamais à faire mieux que l'*Achille* ou la *Vénus de Milo*. Mais, je répète qu'alors il doit faire autrement, sous peine de tomber rapidement en décadence.

Michel-Ange, en sculptant son *Moïse*, n'a guère songé au Jupiter des Grecs : et c'est pourquoi, sans doute, il est parvenu à faire un chef-d'œuvre d'une originalité incontestable, digne d'être placé à côté des chefs-d'œuvre de la Grèce.

Poussin, en essayant de continuer en France l'école romaine, et plus particulièrement Raphaël, a arrêté pendant deux siècles les efforts naturels de l'esprit français dans le domaine des arts.

La critique, depuis un demi-siècle, et plus, a réagi contre cette tendance à continuer d'obéir à un seul principe, à respecter des traditions, même étrangères, au point d'annihiler les tendances particulières des nations et d'empêcher l'éclosion des individualités. En ce dernier demi-siècle, le principe de liberté a vaincu la réglementation. Tous les efforts des conserva-

teurs ont échoué : l'idée de progrès a été victorieuse. Après que « l'Ecole » eut perdu son influence, elle s'est peu à peu trouvée entraînée dans le courant des idées répandues par la critique, et l'esthétique nouvelle, pénétrée d'éclectisme, s'est imposée à ceux-là même qui parlaient au nom de l'absolu et qui recommandaient passionnément un idéal de convention, sans réfléchir qu'un enseignement aussi étroit devait fatalement produire dans les arts une effroyable uniformité.

La même querelle, les discussions de même nature ont agité la France littéraire, et l'Europe par solidarité intellectuelle, après la chute du premier empire. Les écrivains combattirent avec ardeur pour arracher les esprits aux formules classiques et pour leur prouver qu'il y avait en poésie une humanité toute nouvelle à exploiter. C'est à cette époque que les exagérés du mouvement romantique déclarèrent que Racine et Raphaël étaient de simples polissons.

Ces sortes d'extravagances appartiennent aux périodes troublées, alors que les lutteurs des

deux partis, poussés aux extrêmes par leur propre véhémence, dépassent toujours la signification réelle de leur pensée.

Les romantiques, cependant, avaient raison ; il était temps que le style, les idées littéraires et les formes poétiques subissent une profonde métamorphose. Les rhéteurs tout doucement endormaient le génie, et forçaient le langage littéraire à subir l'outrage d'un moule unique, qui lui ôtait en même temps la vie et la physionomie. Et, toujours, c'était au nom des poètes et des orateurs de l'antiquité que ces conservateurs intolérants essayaient de tuer l'initiative personnelle.

C'était la même question que celle qui jetait dans une sorte de désordre la république des arts.

Il est certain que l'*Odyssée* et l'*Iliade* sont des chefs-d'œuvre, comme l'*Achille* et la *Vénus de Milo*. Ces expressions du génie humain sont, paraissent du moins aussi parfaites que possible. Mais est-ce une raison pour chanter de nouveaux poèmes dans la manière de l'*Iliade* et de l'*Odyssée?* Les hommes n'ont-ils donc

point changé depuis Homère? Nos mœurs, notre esprit, notre manière de dire, d'aimer, de haïr, de vivre, en un mot, n'ont-ils pas subi l'influence des malheurs et des enthousiasmes de centaines de générations? Devrons-nous habiller éternellement les idées nouvelles avec les mêmes vêtements? Et n'était-ce pas une chose déraisonnable, de tout point contraire à l'esprit de développement universel, de considérer la société morte depuis vingt siècles comme la seule dont il fallût renouveler sans cesse les images, pour arriver à un art et à une littérature condamnés à végéter dans le même milieu, et ainsi donner pour toujours aux morts le droit de gouverner les vivants?

La réaction était indispensable; elle était légitime. C'était, en effet, un cas de vie ou de mort.

La critique a beaucoup aidé à cette évolution des choses de l'art; elle a étudié, elle a examiné, elle a déduit. Cette nouvelle puissance, toute jeune encore, eut bientôt une influence incontestée. Aujourd'hui, il faut compter avec elle. Nos aïeux n'en ont pas eu besoin; elle est indispensable pour nous.

Pendant toute la période romantique, elle s'est mêlée aux combattants; elle était en quelque sorte le héraut d'armes des adversaires; elle portait des défis, elle excitait les concurrents, elle chantait le triomphe ou pleurait sur la défaite. Son ardeur soutenait ainsi les courages et fortifiait le principe au nom duquel la guerre avait été déclarée.

Depuis, de nouvelles tendances se sont encore manifestées. Il m'a semblé qu'en examinant cette première période de la révolution artistique, en étudiant, d'une manière générale et synthétique, le caractère du talent des principaux artistes qui appartiennent à l'école française moderne, formée d'individualités contrairement au principe classique, je démontrerais nettement que la liberté est tout aussi nécessaire aux évolutions de l'art qu'aux évolutions de la politique et de la philosophie. L'homme n'est pas un être abstrait qui peut se contenter d'un idéal convenu; c'est une force vivante à laquelle l'espace est donné pour se mouvoir; une force active à laquelle la passivité répugne; un curieux qui a soif d'inconnu. Tout règlement ab-

solu l'emprisonne et l'annihile. C'est pourquoi « l'École, » dans les arts, est fatale aux œuvres, comme la compression est funeste au progrès dans les choses de la politique. Peu importe qu'il y ait chaos aujourd'hui, la lumière se fera demain — dans les arts comme en politique et en philosophie.

I

PÉRIODE CLASSIQUE.

Quel était l'état de la peinture en France avant David?

Poussin, le Romain, est mort en 1665, dix ans après Le Sueur; Ch. Lebrun en 1690. Ils avaient eu pour prédécesseur Simon Vouet, mort en 1649. Le dix-septième siècle français est donc enrôlé dans l'école romaine. Dans les arts, l'esprit français, le génie français n'existent pas. Il est vrai que les frères Lenain, peintres de scènes intimes vraiment originaux, vivent à

l'époque de Vouet, de Poussin, de Lebrun et de Le Sueur; ils sont de l'Académie. Mais leur art, modeste d'ailleurs, était considéré comme de l'imagerie sans valeur, comparé aux œuvres des peintres d'histoire : on les avait tout à fait oubliés, même en France, quand des curieux s'avisèrent de les ressusciter au dix-neuvième siècle.

David apparaît un peu moins d'un siècle après la mort de Poussin. Né en 1748, il est nommé académicien en 1780 ou 1783 (1), après avoir été à Rome se tremper l'esprit dans l'étude et la contemplation des œuvres antiques.

Le siècle qui sépare les deux peintres les plus apparents de l'art classique en France est rempli par une demi-nuit, dans la pénombre de laquelle brillent d'un doux éclat les figures de Chardin, de Watteau, de Boucher, de Fragonard : l'antithèse du classique. Boucher fait pourtant son voyage d'études en Italie; il suit le courant; le peintre de tant de choses aimables ne pouvait évidemment réagir contre les tendances de son époque, en eût-il eu la velléité. Mais son tempérament se refuse à reproduire les lignes austères de la peinture

(1) Thoré dit 1783, Sirel dit 1780; cela n'a aucune importance.

romaine. Son talent est fait de grâces maniérées, qui caractérisent un côté de l'esprit français.

Watteau, qui l'avait précédé, est resté encore bien plus de son pays; et notez qu'il fallait de la hardiesse pour se permettre de peindre les hommes et les mœurs d'un temps comme celui où vivait Watteau : on pensait certainement, alors comme aujourd'hui, dans les sphères académiques, que le « costume » et « la mode » étaient des obstacles de nature à empêcher d'atteindre la Beauté plastique, l'Idéal, l'Absolu.

Les chaudrons et les légumes de Chardin purent bien être goûtés par les esprits médiocres, ou par les amateurs, qui ont souvent des goûts « dépravés; » mais la petite pléiade des peintres vraiment français du XVIIe et du XVIIIe siècle n'eut aucune influence sur les destinées de l'art de cette époque. Il y avait là une situation troublée, inquiète, mal définie, dont les conservateurs profitaient pour dominer l'esprit national; cette situation demandait, pour s'éclaircir, la volonté et l'intervention d'un artiste viril, qui ne vint point. La tradition se maintint, sans produire de talent qui s'impose. Les peintres qui obéissaient à leur nature ne songèrent pas même à vaincre « l'étranger »

qui s'annexait la France; ils n'avaient pas l'énergie voulue pour tenter de se révolter, et ce fut la tradition qui décidément l'emporta lorsque David, une virilité, apparut.

La réaction triompha donc. Le goût d'une juste proportion, comme l'avait écrit Rubens plus d'un siècle auparavant en parlant de l'architecture, « conforme aux règles des anciens Grecs et Romains, » l'amour de l'Idéal selon les antiques, que l'on n'avait cessé d'aller étudier à Rome, pénétra dans les sphères de l'art et y domina exclusivement. Le génie individuel, enfermé dans la matrice unique préparée par « l'École, » fut écrasé dans son œuf, ou si bien circonvenu dès sa naissance, que les aptitudes naturelles durent bien s'effacer devant le principe de l'Absolu.

Cette vieille question, qui date de longtemps, n'est pas encore bien résolue de nos jours, quoique la critique l'ait discutée à fond et que plus de liberté ait été laissée dans les académies même à la liberté d'impression, d'interprétation et d'exécution.

Il ne sera sans doute pas sans intérêt de dire ici, sommairement, pourquoi cette lutte devenait légitime et nécessaire et quel but les révolutionnaires ont voulu atteindre.

La pensée qui les a fait agir, c'est une pro-

testation contre un absolu (1). La réglementation des facultés par des lois décrétant un style, dans une question qui est à la fois du domaine de la science et du sentiment, parut inacceptable et de nature à mettre des entraves au génie de l'homme en lutte avec lui-même, devant les innombrables aspects et la variété infinie des formes et des couleurs.

L'activité de l'intelligence ne peut supporter d'entraves. Les inquiétudes, les curiosités, les aspirations de l'esprit veulent l'espace libre ; la personnalité exige également de pouvoir se manifester sans obstacles. Non pas seulement dans les arts : dans ce mouvement universel qui s'est créé à mesure que les connaissances scientifiques et les nécessités sociales se sont développées. Aucune compression n'est parvenue à arrêter cet élan vers l'inconnu. La philosophie ne s'est-elle pas transformée à mesure que de nouvelles méditations se sont faites sur les sujets abstraits ou sur les faits réels? Les religions sont-elles ce qu'elles étaient dans un passé relativement récent? Ne voit-on pas la politique user de nouveaux moyens dans les rapports entre les nations? Les gouvernements,

(1) M. Charles Blanc lui-même dit, dans son livre sur les *Beaux-arts à l'Exposition universelle de* 1878, que « la beauté absolue des formes humaines, même divinisées, n'existe pas pour nous, et il nous est impossible de la concevoir. »

tout puissants jadis, ne doivent-ils pas aujourd'hui compter avec l'opinion publique?

L'art grec, et son successeur l'art romain, paraissent avoir atteint leur apogée. Il semble qu'il soit impossible de dépasser les œuvres des maîtres de la Grèce, aussi glorieuses à notre époque, sinon plus, qu'au temps où elles ont été inspirées par les mœurs et par l'esprit, par les formes et par les idées des Grecs. Il est sans doute permis d'affirmer qu'aucun critique, qu'aucun artiste, questionné sur ce sujet, sincère vis-à-vis de lui-même, ne voudra s'insurger contre les résultats acquis et tenter de diminuer le prestige des œuvres comme la *Minerve*, l'*Antinoüs* ou l'*Achille*.

Ce n'est donc pas une sorte de haine irréfléchie, ni la volonté de faire une réaction « quand même, » qui a armé les artistes et les critiques contre l'idéal des Grecs. Mais il ne s'ensuit pas que, parce qu'on admire, il faille continuer; l'enthousiasme ne doit pas pousser fatalement à l'imitation.

Le principe auquel on obéissait en suscitant des disputes et en créant un antagonisme à l'art des anciens est celui-ci : chaque période de l'humanité a le droit d'avoir ses mœurs, son esprit, son art, son industrie, sa philosophie, et il faut réclamer ce droit avec énergie aussitôt

qu'une volonté ou une idée semble vouloir en arrêter l'expansion. La question se réduit donc à ceci : nous ne sommes plus rien de ce qu'étaient les Grecs et les Romains ; un monde s'est effondré entre eux et nous. Voyons donc ce que nous sommes et inspirons-nous de la vie dont nous vivons, *comme ont fait les Grecs et les Romains*, pour eux-mêmes.

Or, quelle fut la situation en France à la fin du XVIIIe siècle, après le Poussin, Le Sueur et Le Brun, avec David et son école?

Toute une longue génération d'artistes se trouvèrent entraînés dans une même voie, sans que leurs aptitudes aient été consultées. Le Beau, en quelque sorte réglementé d'une manière inflexible, le Beau des antiques, absorba les intelligences dévoyées systématiquement (1).

Il n'y eut plus d'autres formes que les formes devenues classiques; l'histoire de l'antiquité et des dieux païens préoccupa avant tout les artistes, dans une société qui était le produit d'une révolution faite au profit des idées et des principes exclusivement modernes. On ne touchait

(1) « Parmi nos peintres de marque, il n'en est pas un, de ceux qui ont cultivé la haute peinture, dont les ouvrages ne soient de seconde main. » (Charles Blanc, *les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de* 1878.)

« La peinture française n'est pas un art primesautier, *sui generis.* » (Id.)

au présent qu'en employant les formules du passé; ce n'était pas timidité, ou scrupule, certes non! On avait toutes les audaces, on avait tout renversé d'un coup, le passé gisait dans le sang et ses idoles brisées s'étalaient dans tous les ruisseaux. En art, on retournait en arrière de deux mille années; après avoir supprimé le christianisme, on rappelait les dieux païens: c'était de la réaction à outrance, alors que les peuples, délivrés, se tournaient avec ivresse vers la lumière nouvelle. Il y avait là un anachronisme contre lequel, tôt ou tard, devaient s'élever de véhémentes protestations.

Ce qu'on a voulu, ce n'est donc pas reléguer l'art grec et romain au second plan; on a désiré faire une place à l'art moderne inspiré des mœurs, de l'esprit, des idées et des sentiments modernes.

Je ne sache pas qu'aucune révolution ait été plus légitime que celle-là.

Et voyez la puissance de la vérité! David lui-même, à certaines heures, est influencé par les faits présents, les physionomies vivantes.

La mort de Marat lui fait exécuter une œuvre qui palpite. Certains de ses contemporains deviennent des éléments de haute valeur et l'incitent à faire des portraits de très-beau caractère. Ses élèves et ses émules sont également

influencés, malgré le principe tyrannique auquel ils croient obéir, par des sujets et des sentiments en dehors de la règle commune. La postérité ne trouvera-t-elle pas David et son école supérieurs dans les travaux qui donnent une idée des préoccupations et des sentiments de leur époque, que dans les scènes où ils ont retracé les épisodes antiques? Est-il bien certain que le *Serment des Horaces* et les *Sabines* aient une portée plus humaine et soient d'un style plus élevé que le *Marat*, assassiné dans sa baignoire? Ce meurtre ne touche-t-il pas de plus près notre vie et notre politique que la mort de Socrate? Et si David, en son *Serment du Jeu de Paume*, s'était inspiré seulement de ses contemporains, et n'avait pas donné à ses personnages, en redingote et en culottes, des allures de Romains d'opéra, ce tableau, qui marque une heure émouvante de l'histoire, qui précise un événement de la plus haute importance pour nous, qui en subissons les suites ou qui jouissons de ses résultats, n'aurait-il pas une triple valeur? Les formules classiques se sont évidemment interposées entre David et l'impression reçue, et le chef d'école a dominé le peintre en cette œuvre, où l'on voit représentés des citoyens enflammés des sentiments les plus vifs.

Toute l'Ecole est ainsi tourmentée par les heurts de la vie, en même temps qu'elle est préoccupée par un principe absolu; elle sent que l'alliance entre les deux éléments serait irrationnelle. Il faut, ou vivre de l'existence commune, ou s'abandonner à ses rêves historiques et philosophiques en en tirant des déductions logiques. On ne peut pas appartenir à la fois à deux périodes de l'histoire.

L'art politique et social de David est donc un art timide dans ses résultats, malgré les hardiesses du moment où il s'est épanoui; c'était un art d'allusions, qui cherchait ses arguments dans le passé, ne croyant pas sans doute qu'il fût possible de faire œuvre puissante avec les physionomies, les passions et les formes extérieures toutes nouvelles des citoyens de l'heure présente.

La tragédie héroïque redevenait ainsi à la mode en peinture et en sculpture comme en littérature.

Girodet, en peignant par exemple la *Révolte du Caire*, et croyant mettre en scène des Égyptiens ou des Arabes, ne rêve que Romains du temps de Romulus. On y voit bien des lèvres épaisses et des nez épatés, sacrifices faits à la couleur locale; mais ces combattants ne représentent pas des soldats : ce sont des « guer-

riers » déguisés sous des défroques plus ou moins exactement reproduites d'après les uniformes et les costumes. Le « caractère » n'y est pas. C'est un art savant, mais disloqué, qui ne sait sur quel monde tenir en équilibre.

Avec des nuances diverses, la même critique peut être appliquée aux œuvres de Gros (1) et de Gérard, artistes intelligents et savants, mais point observateurs sincères, point peintres : préoccupés du principe, maître inflexible, les actions et les caractères n'étaient pour eux que des prétextes, et ils donnaient aux choses et aux êtres vivants la physionomie et le style empruntés à l'art des morts. Dans l'Introduction au *Salon de 1846*, T. Thoré rapporte un mot qui peint vivement l'idée esthétique de ces temps de réaction. Bonaparte, désirant être représenté au moment où il passe le mont Saint-Bernard, dit à David : « Faites-moi calme sur un cheval fougueux. » Il s'idéalisait, il se faisait lui-même demi-dieu, il se trouvait ainsi d'accord avec son peintre. Il n'était donc pas question du Bonaparte réel, escaladant les Alpes en réfléchissant aux choses de la guerre, à sa destinée, à Annibal, du Bonaparte profon-

(1) Gros est évidemment moins attaché que Gérard et Guérin au principe classique, et, venu plus tard, il eût été naturellement entraîné vers des études plus réalistes. C'est son milieu qui a pesé sur ses instincts, pour les réglementer.

dément absorbé par ses pensées ambitieuses, tandis que son cheval gravissait péniblement les escarpements de la montagne. Non : il fallait un génie calme sur un coursier divin; comme si le véritable Bonaparte, sur son véritable cheval, n'avait pas un style particulier, dont un grand artiste eût tiré parti sans se préoccuper de cavaliers qui n'ont jamais existé! Le Louis XIV de la place des Victoires, en empereur romain, est le produit de la même esthétique au moins étrange.

Ce principe avait déjà influencé la renaissance italienne, continuée en France par Poussin. Les artistes romains, Raphaël en tête, ont constamment mêlé le paganisme à leurs compositions; ils ont été autant tourmentés par les dieux de la Grèce que par le dieu de la Syrie. Rubens, en Flandre, est de cette école de l'anachronisme : quoiqu'il fût bon chrétien, ne sont-ce pas les divinités du paganisme qu'il mêle à ses compositions de la « Galerie de Médicis? » Les scènes sont cependant vivantes, Rubens, quoi qu'il fît, étant toujours dominé par la réalité; mais ce n'en est pas moins, en principe, un art d'assimilation et de reflet.

Deux artistes de la suite de David sont à mentionner comme ayant une originalité et un attrait personnels : c'est Prudhon et Géricault.

On a dit que Prudhon était le Corrége français. C'était peut-être lui faire beaucoup d'honneur et en même temps le diminuer. Corrége est un maître et Prudhon n'est qu'un artiste de talent. Mais Prudhon avait des qualités qui lui étaient propres et qui suffisaient à établir une gloire modeste : une sorte de grâce souriante, un style délicat, des apparences de vie, le sentiment poétique des formes et des effets. C'est Boucher préoccupé de Raphaël et interprété par Prudhon. Nature impressionnable et douce, faisant le nu chaste malgré la sensualité des sujets, dessinant des amours dont la malice ne va jamais jusqu'à la polissonnerie. Il a une chaleur et une jeunesse qui lui font pardonner ses mythologiades surannées; et, dans certaines de ses œuvres, la vie proteste et fait pressentir de nouvelles transformations. Au rebours de Chénier, c'est un esprit français qui

« Sur des sujets anciens fait des œuvres nouvelles. »

Géricault est un tout autre homme — un homme ! L'accent de son art est vigoureux et fier ; pour lui, l'esthétique est une esclave. Il plie le style classique, il l'assouplit, il y fait entrer la coloration, il le déguise sous une exécution large, où il y a, pour l'époque, de la ré-

volte et du défi. Le *Naufrage de la Méduse* est, en effet, une révolution. On a tout dit sur ce drame poignant, peint avec une sorte d'emportement farouche. Mais, il faut aussi connaître Géricault dans ses tableaux de chevalet, ou plutôt dans les études qu'il faisait pour les tableaux à venir : ce ne sont plus des « guerriers » qu'il campe sur ses chevaux pleins de vie ; ce sont de vrais soldats de caractère homogène qui l'inspirent, et dans lesquels on ne retrouve ni la statue grecque, ni le goût d'une juste proportion, selon l'expression de Rubens. Il est amoureux de la vérité vraie, il la cherche obstinément, et il la trouve, même lorsqu'il revient par boutade à l'antiquité. Comme Rubens, il est tout plein de son époque, mais plus consciemment ; il abandonne la tradition, laquelle déclare qu'il n'y a de véritables tableaux d'histoire que ceux inspirés par les faits et les hommes de l'antiquité, et il peint le *Naufrage de la Méduse*, scène grandiose et sauvage, qui émeut « l'âme moderne, » alors que le *Serment des Horaces* la laisse absolument froide.

David, Prudhon et Géricault sont les peintres qui ont laissé le plus de traces de leur génie dans la première période de l'école française vraiment moderne. Ils ont ouvert des voies où les peintres français du XIXe siècle se sont

engagés, chacun avec son tempérament particulier et avec un bagage d'idées et d'impressions nouvelles. Par Fragonard, Watteau et Greuze, d'un côté, par David, Prudhon et Géricault, de l'autre, l'école française, depuis Poussin, forme une chaîne d'artistes non interrompue.

Ce sont les caractères essentiels de ce nouveau monde, composé de groupes divers, que je vais essayer de définir dans cette étude.

II

INGRES ET SON ÉCOLE.

Ingres naît sous « l'ancien régime, » en 1781 ; lorsque la république donne à l'Europe sa grande secousse, il est trop jeune pour en être ému. A l'âge où les idées commencent à prendre un peu de fermeté, et que les législations modernes ont considéré comme le moment où l'homme peut donner carrière à sa volonté, à vingt et un ans, il se trouve en plein césarisme, et le triomphe des classiques est dans tout son éclat. C'est donc logiquement qu'il devient élève de David.

Bien certainement la nature particulière d'Ingres, transportée dans un milieu d'éclectisme et de liberté dans les arts, eût été attirée vers le principe absolu. Il est de ceux auxquels on ne peut reprocher d'avoir menti à leur tempérament. Toute sa carrière, son œuvre entier démontrent à l'évidence que c'est sincèrement et en conscience qu'il a suivi la voie ouverte par Poussin et par David. Il a vécu avec les grands artistes qui ont commencé avant Raphaël une renaissance à laquelle Raphaël devait être un des derniers à donner son puissant concours. Il y aura toujours des artistes isolés qui croiront obéir — et qui obéiront réellement — à leurs instincts, en reprenant des traditions et en continuant ce travail de rénovation qui font les siècles solidaires les uns des autres.

L'histoire établit une vérité clairement : les manifestations de l'esprit humain restent homogènes si on en considère l'ensemble pendant plusieurs siècles. Les générations sont liées l'une à l'autre étroitement à la fois par leurs tendances et par leurs aspirations ; les expressions diverses sont le résultat de la nécessité de variété, afin de ne pas en arriver à la monotonie, à la réglementation, au découragement définitif.

Des esprits de même nature apparaissent sur la terre à des distances considérables les

uns des autres; il eût été plus rationnel qu'Ingres vécût au temps de Raphaël qu'au XIXe siècle. Mais la nature n'est pas intelligente et sa logique n'est pas le produit du raisonnement et du calcul. Si le petit-fils ressemble quelquefois plus à l'aïeul qu'au père, c'est par des raisons physiologiques qui échappent encore à la science. Le fait n'en est pas moins constaté et indiscutable. Lorsque les facultés morales se manifestent par des œuvres vraiment significatives, et qui, malgré leurs rapports étroits avec des œuvres précédentes, ont cependant un accent personnel bien accusé, on peut dire que l'artiste ou l'écrivain a obéi à une impulsion plus forte que les objurgations de son milieu et l'influence qu'il devait y subir. Ingres est évidemment de ces hommes-là. Toutes ses productions sont d'un style composé, à la fois raphaélique et ingriste. Il est lui, vu à travers une époque passée. Son talent est assez empreint de lui-même pour qu'il échappe au reproche de continuateur impuissant.

Une des compositions d'Ingres qui accuse le plus sa résolution d'échapper aux influences de son époque, c'est l'*Apothéose d'Homère*, une pure idéalité, une vision en bas-relief antique, à côté de laquelle l'*École d'Athènes* de Raphaël est un tableau réaliste.

Homère, l'aveugle sublime, trône comme un dieu, entouré des grands poètes qui sont venus après lui. Un rêve, une chimère. Ne serait-ce pas confiner l'art dans des bornes bien étroites que de ne point admettre ces sortes d'expressions, absolument contraires pourtant aux idées de notre époque? Pourquoi, en effet, ne serait-il pas permis de peindre une vision, aussi bien qu'une réalité, si la vision a une valeur morale et intellectuelle, si elle donne, comme dans l'*Apothéose d'Homère*, la plus haute idée des facultés de l'homme au service du progrès et de la grandeur de l'humanité?

Evidemment, dans cette composition sereine jusqu'à la froideur, dédaigneuse jusqu'à la sécheresse, il ne s'agit ni de la vie, ni des passions, ni des intérêts des vivants ; on n'y voit point des nations rivales s'entre-déchirer, des peuples se porter secours; les savants mêmes sont exclus de cette réunion d'intelligences supérieures. Mais l'assemblée n'en est pas moins de celles qui élèvent le plus l'homme en sa propre conscience et lui donnent le plus noble des orgueils. Il y a donc là une chose spécialement émouvante, une préoccupation, un sentiment qui sont puisés dans la vérité même de l'histoire, et des tendances absolument respectables. On peut dire, si l'on veut, que ce n'est pas de la peinture. Mais

c'est de l'art, au même titre qu'un bas-relief sculpté dans le marbre ou ciselé sur le métal.

Chose étrange, qui prouve d'une manière irrécusable que l'art n'est pas seulement une imitation ou une impression, mais est quelquefois un produit de la réflexion et de la combinaison, si Ingres avait peint Homère et son entourage avec des couleurs et sous des formes d'une vérité plus matérielle, son œuvre n'aurait pas eu la *beauté particulière* qu'elle devait affecter. Il a certainement voulu peindre en quelque sorte des fantômes ayant des apparences humaines, mais à l'état de souvenir, de pur esprit divinisé. On ne doit donc pas le juger avec les mêmes idées qu'on juge, par exemple, les *Syndics* de Rembrandt, ou même le *Portement de croix* de Rubens : sa signification et son caractère exigeaient une exécution et un style tout autres que si l'artiste avait voulu représenter des vivants en action. Et cela est si vrai qu'Ingres a changé sa manière quand il a eu à peindre des scènes ou des physionomies plus véritablement terrestres.

Dans ses tableaux religieux, tels que *le Christ remettant les clefs à saint Pierre*, Ingres a suivi l'école de Rome et s'est inféodé à Raphaël. Seulement, l'accent de l'artiste moderne y a revêtu une austérité qui a quelque

chose d'implacable. A force d'en châtier les formes, d'en modeler les draperies, d'en fouiller les physionomies, les personnages y ont acquis une raideur et une inflexibilité exagérées. Les unités s'imposent et empêchent l'œuvre d'arriver à l'unité ; les deux protagonistes n'ont ni plus ni moins d'importance que le groupe qui leur sert de « chœur » à la manière antique. C'est une faute sérieuse que n'eût pas dû commettre un esprit de la trempe d'Ingres.

Outre des tableaux d'histoire et des allégories, Ingres a peint des tableaux de genre historique et des nudités.

Ses tableaux de genre ont dû être pour lui des délassements auxquels il n'attachait guère d'importance, comme avaient été pour Rubens les quelques *kermesses* si vivantes qu'il a enlevées par boutade, par caprice. On retrouve encore dans ces petites compositions certaines des qualités de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère;* mais, réduites, amoindries, j'allais dire rabaissées aux proportions des personnages mis en scène.

On retrouve davantage l'artiste aspirant à un idéal adopté, dans ses nudités comme l'*Odalique couchée* et l'*Angélique délivrée*. La recherche de la beauté grecque, abstraction faite des qualités intellectuelles dont la nature

est animée, de cette même beauté poursuivie par Raphaël dans ses scènes mythologiques, et qui ne tient aucun compte de la sensibilité et du mouvement, s'y montre hardiment et sans faiblesse, s'y affirme avec une sorte d'audace consciente, si haute, qu'elle dépasse le parti pris et devient une véritable religion.

Dans la *Source*, au contraire, il y a une préoccupation visible de la réalité, des formes vivantes, de la palpitation des chairs, de la souplesse des muscles et ainsi des mouvements.

Mais l'école de Rome, et en particulier Raphaël, l'ont hanté; et ces fantômes se sont trouvés chez eux dans sa pensée. Non-seulement ses tableaux d'histoire, tel par exemple que le *Vœu de Louis XIII*, semblent avoir été peints sous les yeux du maître romain, mais les portraits des hommes marquants de son temps, Bertin de Vaux, Chérubini, Mollé, le duc d'Orléans, sont pénétrés du même style voulu et peints avec cette austérité dans le modelé qui sont qualités purement italiennes du groupe raphaëlesque. Ses tableaux sont des œuvres qui forcent au respect ; ses portraits sont des ouvrages superbes, qui peuvent soutenir le voisinage des grands maîtres.

Il est évident qu'Ingres, pendant l'exécution de ces derniers, a subi presque malgré lui la

domination de la vie, qui n'abdique jamais ; et c'est la raison pour laquelle ces images, classiques par l'exécution, châtiées jusqu'à la dureté, contiennent cependant assez de nerf et de sang pour nous émouvoir comme des portraits plus véritablement modernes. Leur coloration même — surtout dans les images de Mollé et de Bertin — a de la force, quoique sans éclat, et de l'harmonie, malgré l'absence de chaleur et de vérité. Aux prises avec la vérité, Ingres devait se raidir, pour ne pas faillir, pour ne pas oublier le principe ; mais ses yeux, pour ainsi dire saturés de vie en se portant sans cesse sur l'homme à représenter, cherchaient instinctivement sur la palette des tons qui se trouvassent d'accord avec ce qu'ils devaient représenter. On pourrait donc affirmer que les tonalités discordantes, dont se compose la coloration d'Ingres dans la plupart de ses tableaux, sont plutôt l'effet d'un parti pris que de l'impuissance (1), d'un dédain calculé que d'une attraction naturelle. Moins préoccupé du style des maîtres, il eût sans doute été à la fois moins sec dans le modelé et les lignes extérieures de ses personnages et plus harmo-

(1) Les preuves de sa puissance, au contraire, ont été données dans toutes ses études, dans les croquis qui lui ont servi de note pour arriver à son idéal.

nieux dans la tonalité d'ensemble. Et l'on peut être persuadé que quand Ingres disait que « Rubens ne savait pas dessiner, » il n'était pas sincère, il posait (1). L'auteur du portrait de Mollé avait l'intelligence assez vaste pour comprendre Rubens parmi les génies de la peinture, sans croire pour cela que par un aveu au bénéfice du peintre flamand, il eût nui à la gloire de Raphaël et de ses disciples.

Il faut citer encore comme appartenant au groupe des continuateurs classiques, Heim, Court et Schneitz, quoiqu'ils ne se soient pas fait remarquer par une qualité de premier ordre ou un défaut très-marquant. Ils font partie d'une légion et obéissent à des règlements. On pourrait dire que c'est par respect pour le principe que leurs facultés individuelles sont restées improductives; il serait sans doute plus vrai d'affirmer que Schneitz, Court et Heim ne possédaient pas la vigueur nécessaire pour s'affranchir de l'École, comme Géricault, et qu'ils ont réellement donné ce qu'ils pouvaient donner.

Léon Cogniet appartient également à l'École classique, mais avec des tempéraments. *Tintoret peignant sa fille morte* est une compo-

(1) Si je rapporte ce propos, c'est parce qu'il est dans la logique du caractère d'Ingres, qui ne comprenait pas le dessin proprement dit de la même manière que Rubens — ou Delacroix.

sition d'un sentiment profond, dont le succès est légitime, bien que l'œuvre ne soit point d'un ordre supérieur. Cela prouve qu'une seule grande qualité, dans les arts, vaut mieux que beaucoup de qualités médiocres.

Les élèves d'Ingres sont nombreux; il a laissé dans leur personnalité une trace ineffaçable de sa volonté.

Le plus connu d'entre eux, Hippolyte Flandrin, est un diminutif de son maître; il est à la fois plus mince et plus fanatique; c'est un illuminé de deuxième ordre, d'un talent pur et mathématique, rêvant réellement de formes surhumaines et sacrifiant tout à des convictions dont on ne peut discuter la sincérité. Sa foi est certainement plus tenace que robuste, comme son talent est plus correct que grandiose; il s'impose plus par la volonté que par la sympathie.

Il semble que ce soit la volonté qui l'entraîne vers les personnages mystiques plutôt encore que son propre désir. Il n'y a point d'ingénuité ou d'enthousiasme dans son art. C'est plutôt science froide et géométrique, anatomie soumise à des formes convenues, arrangement de groupes, disposition de draperies d'après un système décidé, qui viole les lois du mouvement et de la vie au bénéfice d'un idéal précis,

incapable de défaillance. Non-seulement dans ses tableaux d'histoire religieuse et dans ses fresques se déroulant sur les murailles des églises en processions solennelles de personnages imposants et momifiés, mais il a fait servir le même système absolu dans les portraits de femmes, exécutés d'après des modèles vivants, qui se mouvaient et parlaient, qui pâlissaient ou rougissaient devant lui. La grâce et la délicatesse féminines sont enfermées dans un style rigide ; les os et les muscles, les nerfs et le sang, la peau fraîche et veloutée, l'ardeur ou la douceur des yeux, les caresses ou les perfidies du sourire sont figés sous ce travail froid, où tout est calcul et volonté.

Ce n'est cependant point là un art à mépriser ; il a sa raison d'être, par exemple, dans les temples où l'on peint les saints et les martyrs, considérés comme habitants de l'empyrée chrétien, et « dégagés des passions et des intérêts d'ici-bas. »

Un peintre vraiment peintre n'est point fait pour représenter des saints dans leur gloire immuable ; s'il vit, si son talent est vivant, il fait des hommes passionnés et vicieux, imparfaits comme lui. On ne peut citer un meilleur exemple que Rubens, pour la démonstration de cette irréfutable vérité : il n'y a pas un de ses

personnages qui ne souffre, qui ne crie, qui ne se meuve, qui ne pleure ou qui ne rie comme font tous les hommes s'agitant sur la terre. La douleur de saint Liévin, dans le tableau du musée de Bruxelles, est absolument humaine, comme le sourire de la Vierge, dans l'*Adoration des mages*, est purement maternel, comme les souffrances du Christ, dans le *Calvaire*, sont d'un homme, point d'un Dieu.

Flandrin est un peintre mystique voulu, qui a résolu de « s'élever » au-dessus de la nature imparfaite, pour arriver à la béatitude et à la sérénité que rêvent les croyants. En cela il a dépassé Raphaël, peintre humain et sensuel qui n'a que des apparences de mysticisme, et Ingres, qui n'a cherché qu'un certain Beau plastique, à la suite des anciens et de la renaissance. Et c'est par la même cause que son art, sans être personnel, puisqu'il en emprunte les éléments à des principes connus et suivis, ne manque pas d'une signification particulière et trouve encore son application. Cet art est donc une spécialité, en dehors des choses humaines ; il répond à un sentiment qui n'est pas généralement compris, dont, par exemple, les Chinois ou les Indiens ne se rendraient pas bien compte, quoiqu'ils aient des idées religieuses ; et ainsi il ne peut être jugé que lorsqu'il sert de complément

aux convictions avec lesquelles il est en parfaite union, dans les temples chrétiens de style sévère, où règne une pénombre, une demi-obscurité favorable à certaine mystagogie.

Bien qu'Alexandre Cabanel soit élève de Picot, il faut cependant le ranger parmi les ingristes, Ingres étant le grand maître des classiques au XIXe siècle.

Le talent de Cabanel est moins austère et moins profond que celui d'Hipp. Flandrin. Il est le produit d'un esprit délicat jusqu'à la faiblesse, qui rêve de corps diaphanes, impondérables et sans vie, heureux dans leur mutisme et leur immobilité. L'artiste raconte volontiers des légendes ou des histoires mêlées de fables, comme pour bien déterminer le monde des personnages qui tourmentent son imagination. C'est de la peinture anémique, qui n'est pas destinée à vivre longtemps dans la mémoire des hommes.

On peut dire qu'il n'est pas question de peinture en ces œuvres d'une distinction maladive : ce sont plutôt des cartons coloriés par un procédé quelconque, et qui semblent destinés à la reproduction par la gravure, pour servir de complément à quelque poème fantaisiste, mystico-historique. On peut dire encore que Cabanel est pour le monde ce qu'Overbeek, le peintre

mystique allemand, est pour l'Église : son art est d'une corruption « comme il faut » et d'une austérité additionnée de beaucoup de complaisance.

Elève d'Ingres, Lehmann (Charles-Ernest-Henri) a des qualités qui ont quelque rapport avec celles de Cabanel : la sensibilité y devient de la sensiblerie et la finesse une infirmité : la miévrerie. C'est, je pense, affaire de tempérament. Il n'est pas possible qu'on veuille ainsi, de parti pris, abandonner l'image de la santé et de la vie pour devenir l'inséparable compagnon de la plainte mystique et du gémissement éthéré, surtout quand on est çà et là en contact avec les vivants. Et cependant on ne trouve pas non plus l'accent de la sincérité dans ces œuvres molles où l'œil cherche en vain un point intéressant, une physionomie séduisante ou dominatrice. Ce serait donc un art neutre, destiné à séduire les « âmes incomprises » qui flottent entre ciel et terre à la recherche d'une patrie qu'elles ne trouvent jamais.

Le principe était sans doute destiné à déchoir à mesure qu'il passait d'un cerveau dans un autre, comme des plantes et des êtres s'altèrent et dégénèrent dans certains milieux. Quoique pourtant Charles Gleyre appartienne à ce même groupe des peintres académiques,

qui professent un profond dédain des formes matérielles et de la vie, son art se relève un peu et se rapproche des productions plus sérieuses dans *Orphée déchiré par les Bacchantes*, où il y a de l'élégance néo-grecque et une saveur moins insipide. Mais le tableau des *Illusions perdues* retombe dans le genre maladif; on croirait que l'auteur n'a donné des formes humaines à son rêve que par impuissance à en créer de purement intellectuelles.

Pour faire pendant à l'*Apothéose d'Homère*, Glaize a composé un *Pilori* qui en est la contre-partie; c'est une vision ironique et violente, une œuvre de misanthropie, une apostrophe à l'humanité. Les grands esprits méconnus de leur temps, Esope, Cervantès, Christophe Colomb, Dante, Galilée, Salomon de Caus, etc., sont attachés au poteau d'infamie. L'idée me paraît bien exagérée. La gloire n'est pas un fruit qui mûrit en une année, et il n'est pas absolument indispensable que les contemporains reconnaissent le génie des hommes qui ont illustré leur siècle. L'actualité n'est point injuste parce qu'elle est aveugle. L'*Apothéose* d'Ingres me semble bien plus grandement conçue et plus en rapport avec la vérité historique.

Glaize a vécu en pleine allégorie; c'était un

esprit idéalisant, toujours au milieu des nuages. La forme est insuffisante et ne répond pas à l'ambition de l'artiste. Il est remarquable, du reste, que les idéalistes, séduits par leurs rêves, satisfaits d'avoir trouvé un sujet transcendant, se contentent facilement d'une exécution sommaire.

L'art de Jalabert se tient dans un milieu estimable où les passions et les querelles ne viendront pas le troubler. Il atteint à des hauteurs modestes; le monde l'encourage et le protége; le public lui sourit en passant. Ses œuvres sont bien pondérées et rien n'en détruit l'aimable harmonie; elles ne laissent que des impressions douces et fugitives.

Dans la même sphère intellectuelle, les œuvres de Benouville ont plus d'austérité; Barrias également essaie de se hausser jusqu'au style, et il faut le féliciter au moins pour ses aspirations.

Puvis de Chavannes se plaisait d'abord à composer des allégories; il était entraîné vers un art traditionnel, avant tout littéraire, qui peut servir à la décoration de certains édifices et qui répond à des tendances particulières de l'esprit, très-légitimes. L'amour de la vie et des formes palpitantes ne doit pas rendre intolérant et absolu; ce serait tomber d'un mal dans un autre.

Il ne faut pas oublier que l'art, en réalité, ne vit que d'artifices et de conventions. N'essayons-nous pas de produire la profondeur sur une surface plane, le mouvement dans des êtres immobiles, le sourire séduisant par des lignes stéréotypées, la fureur ou la douleur sur des visages destinés à ne se calmer jamais? La perspective n'est en réalité qu'un aimable mensonge, malgré ses formules scientifiques. Et l'imagination étant une des facultés de l'homme, nul principe, si raisonnable qu'il soit, ne pourra jamais être invoqué pour détruire ce fonds de richesse inépuisable qui s'accumule dans le cerveau, sans cesse alimenté par l'étude des phénomènes naturels et l'observation.

Il se peut même que l'homme soit excité, par des rêveries et des lectures d'ouvrages étranges tout remplis d'êtres fabuleux et de pensées abstraites, à produire des monstres : l'art ne doit dédaigner aucun élément; il est indispensable, seulement, que les images soient en rapport avec les lieux qu'elles doivent orner. Il est certain que si l'État, ou un particulier, avait la pensée, dans l'intérêt de l'histoire, et en même temps pour mettre l'esprit en garde contre les mensonges ou les bizarreries démoralisantes qui le sollicitent, de créer de toutes pièces un édifice grec décoré de scènes du paganisme,

l'imagination du peintre et du sculpteur devrait bien être mise à contribution pour représenter les dragons et les sphinx, les sirènes et les dryades, les dieux et les déesses de la mythologie. On exigerait alors avec raison des artistes que ces œuvres eussent une signification mystagogique, non au-dessus, ce qui est impossible, mais en dehors de la réalité. Où l'allégorie n'est plus qu'un mensonge caricatural, c'est quand elle affuble les êtres réels des attributs et de la défroque des demi-dieux, ou même des hommes marquants de l'antiquité, comme on voit des princes du XIXe siècle déguisés en Césars romains.

Puvis de Chavannes n'est pas, que je sache, tombé dans cette erreur. Au lieu de peindre le travailleur, il a tâché de représenter le Travail. Cette allégorie n'a rien de déplaisant ni de déraisonnable. Je me demande seulement si l'artiste a réussi, et là s'arrête, me semble-t-il, mon droit de critique. Tout en conservant aux êtres humains leurs proportions naturelles, a-t-il, par un effort sublime, dépassé la mesure d'un ouvrier, pour en arriver à montrer l'Ouvrier; sa Guerre est-elle plus synthétique en ses résultats qu'une bataille où l'on voit le soldat égorger le soldat et présider à des massacres effroyables, le plus souvent pour des

causes qui n'intéressent ni les triomphateurs, ni les victimes ?

Puvis de Chavannes est un des derniers venus parmi les peintres qui continuent l'école classique, mais avec des tempéraments. Son talent est sobre et sérieux, et souvent son style atteint la grandeur par la simplicité des lignes et la largeur du modelé. Il a plus de chaleur et de vie que Flandrin, et son austérité ne va point jusqu'à l'ascétisme. Son idéal, cependant, ne se sépare jamais de l'idéal de ses prédécesseurs ; il n'a pas trouvé une nouvelle voie, et il ne marquera pas comme un maître, au premier rang, malgré une véritable valeur et une certaine personnalité, à côté d'Ingres et de Delacroix. Ce qui caractérise son esprit, c'est la noblesse de l'instinct, et ce quelque chose de subjectif, d'exclusif, qui appartient à un ordre autant philosophique qu'esthétique, et qui exige des facultés spéciales.

Cet art répond évidemment à un besoin de l'imagination.

Le bas-relief de Rude, représentant le *Départ*, sur l'arc de triomphe de l'Étoile, est une des conceptions allégoriques les plus vigoureuses et les plus significatives qui aient été faites à notre époque. La figure principale jette des cris d'appel et de triomphe irrésistibles ;

elle est lancée dans l'espace avec un élan sans pareil, et les guerriers qui l'entourent complètent admirablement, par leur attitude, l'idée que renferme la composition.

Il n'y a point de raison pour que des œuvres de même nature ne soient pas entreprises par des peintres, du moment que leur destination est d'accord avec le caractère de leur style.

Puvis de Chavannes, dans ses allégories, n'est donc pas un « rétrograde : » il obéit à un sentiment naturel en créant, sur des données et dans des proportions précises, des êtres imaginaires, qui représentent tout autant des idées que des personnages. En peinture, comme dans tous les arts, le but est de produire des œuvres significatives, qui émeuvent, qui charment ou qui intéressent. Et certainement le peintre de la *Paix* et de la *Guerre* est plus moderne en ses compositions décoratives que dans ses tableaux de genre historique tels que, par exemple, la *Décollation de saint Jean*, dans lequel, malgré des qualités qui lui appartiennent, il y a un ressouvenir trop prononcé du style des maîtres du moyen âge.

Ce qui tuait l'allégorie, c'était le poncif, l'emploi des vieux éléments du paganisme et de la renaissance italienne. On lui donnera une importance nouvelle en la rajeunissant, en y

faisant entrer nos aspirations, nos passions, notre esprit, nos intérêts. Mais il faut un homme de génie pour accomplir cette tâche.

Dans la décoration du nouvel Opéra de Paris, Paul Baudry a mis en œuvre avec intelligence et avec talent un grand nombre d'allégories, en harmonie avec le cadre qu'il lui avait été donné de décorer. Le talent de Baudry a des finesses et des grâces réelles qui sont bien là dans leur atmosphère. Ses jeunes filles ont des formes de civilisées et ses jeunes hommes sont des « modernes » que la fièvre de Paris a brûlés. Rien de robuste et de grandiose; de l'esprit, un soin extrême dans le modelé, un dessin châtié sans raideur, où l'on sent la volonté de ne pas être austère, une coloration blonde qui ne heurte pas le sentiment architectural et qui paraît satisfaisante même aux vrais peintres; de la sensualité raffinée, tout ce qu'il faut pour « illustrer » le temple de la Musique et de la Danse unies à la Muse de la poésie facile, comique ou tragique.

Baudry avait eu, a sans doute encore la prétention de faire de la vraie peinture. A son retour d'Italie, où il était allé, je pense, étudier les grands maîtres, ensuite du concours pour le prix de Rome, il a exposé plusieurs tableaux dans l'exécution desquels on sentait

l'influence du Titien pour la coloration, de Raphaël pour le style. Baudry cherchait sa voie. L'expression de son talent a continué de participer de l'école romaine par un caractère assoupli et diminué, qui lui permet de donner une sorte d'accent moderne à des personnages coulés dans le moule antique. Il y a de l'esprit parisien, malicieux, féminin, à double entente, dans cet art charmant, qui touche à la corruption, et qui n'est pas plus chaste habillé que déshabillé. On retrouve le modèle souple et félin sous la danseuse et sous la muse; la Musique et la Poésie ont eu les flancs serrés dans un corset : vous les rencontrerez tout à l'heure, laissant s'étaler la traîne de leur robe sur le trottoir des boulevards, ou bien étendues nonchalamment dans une voiture ouverte se rendant au Bois. Les œuvres de Baudry sont françaises par l'intelligence, avec un mélange visible du caractère italien.

Dans un ordre d'idées également mondain doit se placer l'œuvre de Bouguereau, peintre de scènes religieuses chrétiennes ou de genre grec, indifféremment, selon les caprices de son esprit. Il cherche avant tout à plaire par d'aimables compositions. La religion, pour lui, est un sentiment « comme il faut » qui ne trouve ses apaisements que dans les boudoirs capitonnés

de soie, parfumés, doucement chauffés, où les remords peuvent affecter un air à demi souriant, où l'on ne pleure pas des larmes brûlantes qui rougissent les yeux, mais des perles qui coulent sur les joues pour les embellir.

Comment critiquer un art aussi charmant? Et comment le caractériser sans le faire aimer ? Ne faut-il pas se montrer d'une sévérité outrée pour n'être point touché par cette peinture si amoureusement caressée ?

C'est selon la façon d'envisager les choses.

Au point de vue de l'exécution, cet art est médiocre. On n'y tient presque plus compte de la réalité des corps. L'auteur a dû créer une nouvelle nature pour donner la vie à ses rêves. Il modèle du même pinceau minutieux tous les éléments mis en œuvre dans ses tableaux ; il lèche les épidermes et les vêtements, les bois et les nuages, avec un soin méticuleux, et il donne à ces diverses substances le même aspect soyeux. La nature des objets disparaît ; il n'y a plus ni pierres rugueuses, ni étoffes grossières, ni peaux rudes : tout est « divinisé » pour le plaisir des yeux des mondains à l'esprit méprisant, qui ont de l'horreur pour les formes viriles, même dans l'apparence.

Au point de vue intellectuel et sentimental, cet art répond aux mêmes idées mondaines. La

religion y devient religiosité fade et le sentiment sensiblerie. Quelles Vierges en cire, peintes en rose, inertes! Quelles Maternités, quelles Italiennes d'opéra-comique, mortes sous leur couche de blanc et de fard! N'est-ce pas l'antipode de ces ingénues célestes entrevues par les peintres du moyen âge, de ces mères humaines peintes par Rubens (voir le *Christ foudroyant le monde*, du musée de Bruxelles), ou de cette chaste et rigide *Vierge* de Bruges attribuée à Michel-Ange? Les abbés galants du XVIII[e] siècle se fussent sans doute laissé séduire par ces images délicates, qui ne peuvent jeter jamais ni trouble ni remords dans la conscience. La *Vierge à la chaise*, de Raphaël, est robuste et sévère, comparée aux Vierges de Bouguereau. C'est le dernier degré du joli, alors que les sujets exigent des qualités sérieuses jusqu'à la rigueur. Vous y chercherez en vain la conviction, vous n'y trouverez qu'un sentiment de complaisance pour les croyants dont la foi s'accommode de peu, et qui considèrent la religion comme une mode dont les gens distingués se croient obligés de suivre les lois. Pour tout dire en un mot, les tableaux religieux de Bouguereau sont plutôt à leur place dans un boudoir que dans une chapelle.

C'est sans doute ce résultat que l'artiste a

voulu atteindre. L'art était un moyen ; il s'en est servi. L'enseigne religieuse, l'élévation prétendue du style n'ont point la signification ordinaire et ne veulent pas peindre logiquement les choses et les êtres. Mais cet art répondant à une certaine manière d'être de l'esprit à notre époque, il n'est pas étonnant qu'on l'accueille avec faveur et qu'il ait des succès. En un sens, il est bien moderne: c'est le produit logique de la religiosité.

III

LÉOPOLD ROBERT, ARY SCHEFFER.

L'art classique, renouvelé des Grecs et de la renaissance italienne — de l'école de Raphaël surtout — n'est point un art absolu à notre époque; il s'est peu à peu ramifié : c'est toute une famille, et des plus respectables. Aux heures où la lutte accuse une ardeur violente, où les principes sont discutés avec passion, on a pu considérer les peintres conservateurs comme des ennemis de l'art. Mais vienne la période d'apaisement et d'éclectisme, pendant

laquelle on juge d'une manière plus réfléchie, et il faut bien alors reconnaître que les réactions vont toujours plus loin que le sentiment du vrai et du renouveau ne le commande. Il n'est donc pas mauvais que les élans vers une expression nouvelle de l'esprit humain trouvent quelque résistance dans la chaîne ininterrompue qui noue le présent au passé.

C'est d'ailleurs le devoir de la critique de rechercher quelle est la valeur des arguments et des œuvres jetés dans la mêlée. Pour faire des juges impartiaux, il faut des lois éclectiques. Pour arriver à la sagesse, il est indispensable de ne point appartenir à un parti.

Ceci ne doit pas être considéré comme une pensée d'abdication proposée aux révolutionnaires futurs. J'affirme seulement qu'on doit tenir compte de tous les efforts, et examiner les œuvres sans parti pris de dénigrement, aussitôt qu'un principe a triomphé, que des tendances ont légitimement conquis la place nécessaire à leur développement. Il ne sert à rien, en réalité, de combattre la loi naturelle et de vouloir rompre le lien qui nous unit au passé, en creusant un abîme entre nous et nos ancêtres. Le progrès humain ne se fait pas par soubresauts; il marche par conquêtes successives et sans solutions de continuité. Les

hommes d'action veulent en vain oublier cette vérité; la loi est inexorable et ne cesse de dominer leurs œuvres.

Il faut donc tenir compte, dans une étude ayant pour objet de déterminer le caractère d'un produit intellectuel, de la fatalité attachée au sang, aux instincts de race, aux affinités de l'esprit. Les Français sont de race latine; ils ont les yeux tournés vers le Midi; leur patrie, le berceau de la nation est par delà les monts, dans la presqu'île italique, qui elle-même est une fille de l'ancienne Grèce. Toute la littérature française est imprégnée de littérature, de philosophie et d'éloquence antiques. « Les maîtres, » encore aujourd'hui, sont toujours à Rome et à Athènes. Le Parisien se croit volontiers le successeur de l'Athénien païen, de l'Athénien de l'époque florissante, et il compare sérieusement en sa pensée l'esprit mordant et la finesse d'observation de son « aïeul » à ses propres facultés de la même nature. L'attraction vers Rome et la Grèce est donc naturelle. Les fils ne renieraient pas leurs ascendants sans injustice. Il y a là une sorte de mal du pays qu'il ne serait pas sensé d'écarter de son chemin, pour ne point avoir à l'expliquer ou à le combattre.

Ces attractions du point de départ, du lieu

de naissance, du sol paternel, peuvent se constater dans toute l'histoire de France depuis les temps qui se perdent dans les brumes du passé jusqu'à nos jours. Dès que la France a été libre d'aspirer, elle a tendu les bras vers Rome et la Grèce; elle s'est nourrie des sucs de l'antiquité; elle a tenté de reprendre les traditions et les coutumes. Ses grands auteurs tragiques ont enfermé des sentiments et des vertus antiques dans une forme française. Molière descend d'Aristophane; Rabelais était tout imprégné de savoir grec et romain. La chaîne des traditions est rarement interrompue.

Lorsque la France s'est sentie débarrassée de ses rois, aussitôt qu'elle a eu prononcé le mot *république*, c'est la république romaine, dont la source était en Grèce, qui lui est apparue. En Amérique, les Anglo-Saxons ont constitué une république qui n'a que de vagues ressemblances avec les institutions antiques. A Paris, les formes politiques et sociales ne suffisent pas; le costume même des anciens, du moins pour les femmes, est remis en honneur. Si on l'avait pu, on se serait rejeté de dix-huit siècles en arrière pour recomposer la société passée, avec ses grandeurs, ses vices et ses hontes. Il n'est donc pas étonnant, malgré les bouleversements de la fin du dernier siècle et

de l'époque moderne, que les Français soient toujours portés à demander à l'antiquité romaine et grecque les formules de leur art ; la composition du sang, malgré la différence des climats, ne se change pas en deux mille ans au point de détruire toute affinité de race, avec ses innombrables appétits et ses tendances fatales. L'homme est partout dominé par les lois contre lesquelles il s'insurge souvent, sans pour ainsi dire jamais parvenir à s'en délivrer.

Ce serait donc donner aux Français un conseil bien inutile que de leur dire : — Tournez le dos à Rome et à la Grèce et ne considérez plus les choses qu'au point de vue français. La volonté de tout un peuple ne suffirait pas à l'arracher à cette sorte d'esclavage. On appartient à une race et on ne cesse point de lui appartenir.

Mais il en est des arts et du caractère qu'ils revêtent comme des lois et des mœurs, et ils doivent suivre le courant des choses sous peine de déchéance. Les lois des Grecs et des Romains sont les germes de nos lois ; leur art peut avoir eu une influence sur notre art, et, en effet, on retrouve des traces de cette influence jusque dans les ouvrages produits pendant la sombre époque du moyen âge. Seulement, cette influence ne doit pas s'étendre

comme une domination irrésistible qui ôte toute signification locale et toute physionomie d'actualité. Voir nos faits et gestes aujourd'hui avec les yeux d'un contemporain de Périclès, ou même de Jules II, c'est à plaisir s'annihiler et abandonner sa personnalité, c'est commettre un prodigieux anachronisme.

—

Deux peintres, Léopold Robert (né à Chaux-de-Fonds, Suisse) et Ary Scheffer (né à Dordrecht, Hollande), n'en appartiennent pas moins à l'école française moderne de peinture et servent en quelque sorte de trait d'union entre le principe académique et les tendances plus modernes du groupe qui a suivi Paul Delaroche.

Léopold Robert, malgré l'enseignement classique, a surtout été impressionné par les manifestations de la vie contemporaine. L'étude des antiques lui a fait voir les Italiens modernes d'une façon particulière, qu'on ne peut point dire fausse, mais qui n'est pas non plus d'une réalité saisissante. Cependant, les races du Midi ont des allures, des mouvements, un style, des attitudes qui leur sont propres, et qui permettaient à Léopold Robert de suivre ses goûts personnels et de mettre en œuvre l'enseigne-

ment qu'il avait reçu. Tous les voyageurs, tous les artistes sont d'accord pour présenter les Napolitains, par exemple, comme une population dont l'aspect, malgré les vêtements sordides ou la malpropreté, garde toujours une certaine élégance. Le Romain ne tend-il pas la main d'un geste en quelque sorte dominateur, et comme s'il donnait un ordre?

On comprend donc que Léopold Robert ait surtout été charmé par ces airs de statue qu'il a pu étudier à Naples, sur le port, ou dans la campagne; par la grâce et la noblesse naturelles des jeunes femmes allaitant ou berçant leurs enfants. La forme l'attirait surtout, et cela se comprend doublement, puisqu'il n'avait pas les facultés qui font le coloriste. Le soleil d'Italie le laissait indifférent; la manière d'être des Italiens, leur beauté rhythmée, la simplicité harmonieuse de leur démarche, la façon toute naturelle avec laquelle ils se drapent dans des morceaux d'étoffe, l'ont enthousiasmé : absorbé par ce côté spécial sous lequel la vie se montrait à lui, les autres manifestations lui ont échappé. C'est un peintre sincère, mais incomplet; peintre de transition, comme André Chénier est poète.

Dans un autre ordre d'idées, Ary Scheffer appartient également à la période intermédiaire.

Ses études classiques l'ont maintenu dans une voie où il rencontrait les tendances et les hommes régnants ; mais une disposition particulière de son sentiment a percé à travers les lignes et le modelé, pour produire des physionomies mélancoliques ou douloureuses, « romantiques. » La *Mignon*, *Marguerite*, *Françoise de Rimini, Sainte Monique*, accusent une âme tendre et plaintive, toute pénétrée de souffrances morales, l'antipode de l'âme grecque ou romaine qui eût raillé ces sortes de défaillances endémiques, propres au milieu dans lequel l'art se mouvait malgré la réaction amenée par David. Scheffer appartient aux romantiques par l'expression et aux classiques par son éducation, comme Gœthe, Chateaubriand et Lamartine. Le vieux monde s'est écroulé ; une vie nouvelle commence ; la société en est bouleversée au point de causer des désordres dans les cerveaux et d'y faire fermenter une maladie que les anciens n'ont pas connue : la maladie des incompris. Werther et René sont des incompris ; Mignon, Marguerite, saint Augustin et sa mère, interprétés par Scheffer, sont des incompris. Ce sentiment, propre à une période d'effervescence, de fièvre, est arrivé à une sorte de paroxysme dans le *Larmoyeur*, du même artiste, où l'on croirait

qu'il a voulu concentrer les gémissements de son temps, les révoltes d'un sensualisme romantique, sous couleur d'idéalité intellectuelle, contre les matérialités de la Grèce et de Rome. Et n'est-il pas étrange que les peintres, comme les écrivains, en soient venus à ce résultat au moyen d'un art qui avait son germe en pleine antiquité? Gœthe aussi est un fils de la Grèce et de Rome; Chateaubriand appartient également à l'école des écrivains qui s'inspiraient aux sources païennes. Ne faut-il pas voir dans cette anomalie apparente une preuve de plus de la logique avec laquelle se développent les évolutions sociales et se continuent à travers tout, malgré les partis pris des écoles, les manifestations de l'intelligence et du sentiment?

IV

PAUL DELAROCHE ET SON INFLUENCE.

Par la date de sa naissance, Delaroche appartient au XVIIIe siècle. Elève de Gros, ses tendances ne pouvaient être aussi sévèrement classiques que celles de David. Lorsqu'il se sent déjà quelqu'un, l'empire français est mort, et avec la mort de l'empire la décadence de l'Ecole est venue. La statuaire grecque est abandonnée ; on s'est tourné vers la renaissance italienne. Delaroche devient, comme Casimir Delavigne, à qui on l'a justement comparé, le

chef d'une sorte de rénovation qui émet comme principes l'exactitude, la correction, le sens commun. C'est un nouvel idéal, où il entre plus de calcul que d'inspiration, plus de raison que de génie.

Les subdivisions se font ainsi peu à peu, et l'Ecole se désagrège sous les assauts des révolutionnaires.

Paul Delaroche suivit le torrent; on pourrait dire plutôt qu'il fut entraîné, car, par nature, il était antipathique aux principes du romantisme. Son esprit, froid et réfléchi, se trouvait dans son milieu en la compagnie des classiques. La force des choses seule lui fit accepter une place parmi les artistes et les écrivains français qui s'insurgeaient contre l'antiquité ; il se soumit aux idées de son temps en peignant les scènes d'une histoire plus rapprochée du moment actuel : la dictature de Cromwell lui fournit plusieurs sujets, qu'il a traités avec sagesse, et dans un style estimable. L'histoire de France relativement moderne l'inspira également, et sa composition de l'*Assassinat du duc de Guise*, par l'intelligence de la mise en scène, est restée célèbre. Il osa même, plus tard, tenter de reproduire la physionomie de Napoléon Ier. Mais là il se trouva en face d'un problème indéchiffrable pour son esprit; et s'il

a fait un Napoléon ressemblant par les traits, il n'est pas parvenu à donner à l'empereur la physionomie sèchement féroce de cet homme funeste qui croyait à sa destinée. A ces intelligences supérieures, qui travaillent pour le bien ou pour le mal selon leur nature, il faut des peintres de génie, un Vinci, un Rubens, un Rembrandt. Le Napoléon de Delaroche est un Napoléon bourgeois, un incompris, incapable de commettre les grandes actions, les effroyables tragédies qui ont marqué le passage sur l'Europe de cette Dévastation faite homme. Le cerveau du Corse était fermé aux curiosités d'un peintre qui n'a jamais pu voir, dans l'histoire de l'humanité, que des épisodes qui se disposaient agréablement pour faire des tableaux.

La fresque de l'Ecole des Beaux-arts a des prétentions au « grand style, » au style de Phidias, de Michel-Ange, de Rude. Mais là encore Delaroche n'a pu s'élever au-dessus d'une bonne moyenne, et sa caractéristique est restée bourgeoise. On pourrait lui faire une trinité de qualités bien personnelles : la correction, la pondération, l'exactitude. Malheureusement, ces qualités sont plus architecturales que picturales, plus mathématiques qu'artistiques.

Et n'est-ce pas une chose digne de remarque

que la sagesse, le sens commun, la régularité puissent être presque des défauts quand ils doivent intervenir dans les travaux de certaine catégorie conçus par l'intelligence? Et, pour contrebalancer ces qualités négatives, qu'il soit nécessaire de les mettre aux prises avec des défauts qui deviennent de véritables qualités?

Il semblait que la correction fût indispensable pour représenter les formes humaines, enfermées dans des contours et modelées sur une armature homogène selon ses proportions. Et cependant les peintres qui ont le mieux représenté la vie, Vélasquez, Frans Hals, Rubens, Rembrandt, etc., se sont fait, par tempérament plutôt que par volonté, une loi de l'incorrection. C'est qu'en effet « mouvement » et « vie » ne s'accordent pas avec l'idée d'exactitude. Le contour se déplace dans le mouvement, le modelé change selon les contractions des muscles agités par la vie. Voilà la raison scientifique d'une qualité naturelle que Delaroche n'a probablement pas soupçonnée. La rectitude de son esprit avait pour résultat logique la pondération et la précision des formes dans ses personnages. Aussi les scènes qu'il a composées, tout en étant fort bien réglées, mieux encore sans doute qu'un directeur d'opéra ne le pourrait faire, n'émeuvent-elles

pas (1). On admire leur bon agencement, l'attitude bien étudiée de tous les acteurs, l'étude fidèle et soigneuse des détails ; de sorte que l'artiste obtient l'estime qui lui est due ; mais l'enthousiasme, ou seulement l'admiration, ne vient pas. La sagesse, qui est froide, la correction, qui est mathématique, ne peuvent faire des impressions fortes et soulever les passions. La pondération est une qualité de philosophe ou de savant qui a acquis quelque expérience à la suite de ses études et de ses observations.

L'influence de Delaroche a été assez grande ; elle se fait sentir encore de nos jours. Son groupe est trop nombreux pour qu'une place à part ne lui soit point faite dans ce tableau sommaire de la peinture moderne en France.

Le plus romantique des élèves de Delaroche, c'est-à-dire celui chez lequel le tempérament s'est trouvé le mieux en harmonie avec les enseignements du maître et les tendances du moment, qui « poétisaient » un état maladif (comme Scheffer, de son côté, avait poétisé l'aspiration et le gémissement), est Hébert.

(1) « Je vis ensuite le musée du Luxembourg... L'*Elisabeth* et les *Enfants d'Edouard* de Delaroche y étaient exposés. On me destinait à l'atelier de Delaroche : tous ces tableaux ne me donnèrent pas le désir d'y entrer. *Je n'y voyais que de grandes vignettes et des effets de théâtre sans véritable émotion, et partout je voyais la pose et la mise en scène.* » (Paroles de Millet, reproduites par A. Sensier).

Son talent est peut-être le plus exempt de mélanges de tous ses similaires dans les éléments dont il est composé.

Le dessin de Scheffer a de la sécheresse, tandis que les mouvements, ou plus exactement les attitudes de ses personnages, ainsi que leurs physionomies, affectent toujours de l'affaissement et une douleur morale quelconque. Marguerite, même avant sa chute, avant l'amour, plutôt, est rêveuse déjà comme une jeune fille « tombée ». Il y a là évidemment un désaccord. La coloration est également sans souplesse et sans charme, alors que la mélancolie est un charme comme tout ce qui a un air de langueur réelle.

Les tableaux d'Hébert, au contraire, sont toujours d'un ensemble relativement parfait, ce qui prouve à l'évidence que ses aptitudes géniales se sont développées en toute liberté à l'école de Delaroche, et que les sentimentalités du milieu où il vivait étaient d'accord avec son propre sentiment.

Son style a des grâces féminines, son modelé est moelleux jusqu'à la mollesse, sa coloration a des finesses vaporeuses d'une espèce essentielle, qui sont bien les produits de sa nature, qui sortent bien de lui-même. En un mot, Hébert, conservant la sincérité de ses im-

pressions, n'eût pas peint autrement s'il avait été élève du rigide David ou de l'austère Ingres. Cela est rare, surtout chez les hommes de tempérament délicat et d'un esprit porté vers l'immatériel, qui se laissent facilement dominer. Hébert, à cause de cette unité qui règne dans ses œuvres, occupe une place à part ; quoique son art soit de second ordre, il n'en est pas moins l'expression d'une intelligence personnelle.

Cette même connexité dans toutes les parties d'un ouvrage, qui reflète si bien la trempe de l'esprit, quand un autre esprit ne s'y est pas interposé, existe dans les tableaux d'Hamon, peintre de scènes antiques, entrevues par une individualité bien tranchée.

La peinture d'Hamon n'est presque plus de la peinture ; il y a dans cet art une indécision de modelé, une légèreté de coloration, un à peu près souriant qui donnent aux personnages, aux paysages, aux objets mis en scène, quelque chose de flottant et de vaporeux. Plus rien n'est solide ; la pierre a des aspects d'ouate, les plantes semblent prêtes à s'envoler, les êtres, au moindre souffle, seraient emportés dans l'espace. Tout cela tient un peu de la bulle de savon. Mais il serait injuste de ne point ajouter que les tableaux de Hamon, comme ceux d'Hébert, ont un charme qui leur est propre et sont

composés avec esprit. Quelques-unes de ces figures, malgré leur impondérabilité, rappellent les grâces juvéniles de certaines figures antiques ; par exemple, l'adolescent, dans *Ma Sœur n'y est pas*. C'est la Grèce vue à travers une gaze, au théâtre. Il a tenté aussi des excursions dans la vie moderne ; ses *Orphelines* ont été répandues par la lithographie, et il a ainsi avoué clairement son impuissance en face de la réalité. Les *Orphelines* ne sont que de jolies poupées incapables de pleurer ou de rire.

Après Hébert et Hamon, Gérôme, également élève de Delaroche, est celui qui est resté le plus près du maître dans la voie tracée : affaire de corrélation, bien certainement, et non imitation impuissante.

Les rapports sont étroits entre les styles, et la manière de comprendre le groupement des éléments mis en œuvre est commune aux deux peintres. Les compositions de Gérôme sont toutes savamment et spirituellement combinées ; les personnages divers concourent à faire valoir l'action ou l'être principal sur lequel doit porter l'attention du spectateur. Que ses tableaux représentent des scènes antiques, des comédies ou des drames de notre époque, la même science de l'arrangement y est constatée. Voyez *Phryné devant l'aréopage*, les *Augures*, les *Suites*

d'un bal masqué, les *Gladiateurs*, les scènes de l'Égypte moderne : ce qui frappe, c'est l'ordonnance, le sentiment méthodique des choses, l'intelligence de l'idée ou du fait qui a servi de prétexte au tableau. Ce sont les qualités de Paul Delaroche, développées dans une personnalité qui n'est cependant pas en tout semblable.

Il y a dans la pensée inspiratrice de Gérôme un fond de raillerie, une pointe de critique, délicatement exprimés, qui lui appartiennent bien réellement. C'est un auteur comique dont la malice est toujours assez fine pour échapper à l'observation du public. Il est en cela de l'école littéraire qui a Émile Augier pour chef; à preuve, l'analogie entre le style et l'esprit de ses scènes antiques et les comédies d'Augier dont les sujets ont été empruntés aux mœurs et aux personnages de la Grèce et de la Rome païennes; le *Joueur de flûte*, par exemple. Mais Augier est plus vraiment moderne, même dans ses pièces antiques, et il est infiniment plus vivant quand il fait mouvoir les personnages de son époque.

L'art de Gérôme est intelligent; son succès, démontré par la profusion de gravures et de photographies qui ont « vulgarisé » son œuvre, a été un des plus vifs de l'école moderne française. Il est légitime. Ce succès n'est pas

d'une envergure particulière, et il ne s'élève pas bien haut ; on ne peut classer Gérôme parmi les maîtres de la France au XIXe siècle : mais il a droit à la même estime que Delaroche. Par la précision de son dessin, la réalité des attitudes données à ses personnages, sa science des détails, il est parmi les artistes qui méritent l'attention du public et de la critique. Ce qui lui manque surtout, ce sont des qualités de peintre ; son exécution est sèche et petite : il dessine, il pointille, il lèche sa toile d'un pinceau sans souplesse et sans force, qui semble vouloir lui refuser un concours sérieux ; l'ensemble est d'une tonalité grise, relevée par des colorations mortes malgré leur crudité. Gérôme a la vision de la forme, à l'exclusion de l'effet produit par la lumière sur les corps. Ce qui s'impose dans cette exécution, sous laquelle la vie et le mouvement sont figés, c'est la volonté de l'artiste, une volonté tenace que les difficultés ne rebutent point. Ce qui caractérise son individualité, c'est cet esprit d'observation, ce jugement sarcastique des faits et des êtres, cette entente de la mise en scène qu'il possède à un degré remarquable, et qui lui marquent une place bien à part entre les élèves de Delaroche.

Son style aussi lui donne rang parmi les

artistes d'un ordre relativement inférieur : dans aucun de ses personnages, il n'est arrivé à la grandeur; l'ampleur lui fait défaut, quelle que soit l'époque où il ait transporté ses comédies ou ses drames. Il n'a pas su se dégager des tyrannies du détail et d'une sécheresse de correction qui enferme ses personnages dans des contours rigides; les formes n'accusent jamais un véritable sentiment de grâce, de force, ou d'austérité.

Ni la dimension des figures, ni les sujets traités ne sont pour rien dans cette infériorité relative. Le style n'est pas affaire de convention ; la grâce et la force appartiennent à toutes les castes sociales.

Les dieux et les héros sembleraient d'une essence particulièrement propre à inspirer les œuvres de style, c'est-à-dire ayant ce caractère qui les désigne comme appartenant à un art supérieur, produit d'un cerveau d'une richesse exceptionnelle. La *Vénus de Milo,* l'*Achille*, le *Jupiter Olympien*, des Grecs, le *Moïse*, le *Pensieroso,* de Michel-Ange, la *Vierge* qui se trouve à l'église de Notre-Dame, à Bruges, sont des œuvres qui s'imposent par la qualité subjective de leur beauté, et qui sont reconnues comme étant d'un style plus élevé que, par exemple, le *Laocoon*, la *Vénus* dite de Médicis

et tant d'autres statues qui sont cependant de belles œuvres, mais d'une époque de décadence.

En peinture, il y a également des degrés ; mais ce n'est pas non plus le rang des personnages qui détermine la supériorité du style de l'artiste. Dans la *Cène*, de Vinci, les apôtres sont d'un caractère aussi austère que le Christ. La *Joconde*, portrait d'une femme qui n'a comme femme aucune célébrité et qui n'est en aucune façon une héroïne, est d'un style aussi élevé qu'une vierge de Raphaël. Il y a dans une collection d'œuvres d'art, à la Haye, un *Fumeur* de Brauwer qui fait songer aux personnages épiques de Michel-Ange. Le style, qui accuse une physionomie dans toutes ses manifestations, qui détermine un genre de beauté indéfinissable, où l'artiste semble avoir accumulé tous les traits participant à cette sorte de création avec l'aide de la nature, — le style n'exige pas des formes agréables, qui flattent les yeux et font une impression aimable. La laideur, comme la grâce, peut être de grand style. Le Judas de Vinci a tout autant d'importance artistique que le Saint Jean. Les Larrons du *Calvaire* de Rubens expriment son génie comme le Christ, et les bourreaux du *Martyr de St Liévin* ne le cèdent point au saint lui-même dans les tableaux du musée de Bruxelles. Telle figure

peinte peut produire un mouvement d'effroi ou de répulsion, et sera d'un style aussi grandiose que telle autre figure attrayante; la sévérité des dieux n'est pas plus inspiratrice que l'agitation des humains, et l'extase n'est pas une flamme plus productive que le travail pour faire germer et s'épanouir dans le cerveau des œuvres immortelles.

C'est donc une erreur, à mon sens, de faire des classifications arbitraires des genres en peinture. Le style est dans l'exécution et non dans l'objet ou l'être représenté. Et, en réalité, le Style, au point de vue absolu, n'existe pas plus que la Beauté. Mais les grands artistes, quel que soit le genre qu'ils aient adopté, quels que soient les êtres qu'ils aient mis en scène, sont grands par cette exécution qui leur est personnelle et par laquelle la vie, dans toutes ses manifestations, est exprimée de façon à forcer l'admiration des hommes.

Cela est si vrai que des peintres sont arrivés à des effets qui marquent une véritable supériorité au moyen d'éléments qui sembleraient n'être pas de nature à faire produire des œuvres supérieures : la coloration et le clair-obscur, par exemple.

Le style de Rembrandt n'a rien de commun avec le style de Vinci ou de Michel-Ange, si ce

n'est par la profondeur austère et l'homogénéité de l'exécution ; ce style de Rembrandt s'appellera magie, si l'on veut ; mais ce n'en est pas moins un style des plus élevés. Chacun a donc sa manière d'exprimer, et c'est cet accent génial qu'il est rationnel de nommer le style.

L'exécution de Gérôme ne s'est point dégagée des petites préoccupations de la forme, de la discipline académique, de la science minutieuse ; par son esprit et ses tendances, il fait partie des peintres du juste-milieu qui ont échappé à la vulgarité, mais qui n'ont pu atteindre les hauts sommets.

J.-P. Laurens appartient à cette même école des historiens et des penseurs qui veulent qu'un tableau ait une signification précise, soit une étude de mœurs ou un fait marquant quelque mouvement social ou politique, soit un esprit ayant eu son influence sur une époque, soit un drame, une comédie dans lesquels les passions et les vices, les vertus et les héroïsmes de l'homme sont aux prises avec les circonstances. Cette mise en scène des actions ou des figures humaines a déjà une valeur par elle-même et dénote des tendances estimables. C'est encore là une question oiseuse : un sujet intéressant est-il préférable à l'absence de sujet ? Le problème est résolu. Le tout est de faire œuvre

d'art avec ou sans sujet; mais, à mérite égal d'exécution, le tableau qui exprime une physionomie, ou peint un mouvement du cœur, aura une autre valeur que le tableau où l'artiste s'est contenté de produire un intérieur orné d'objets inertes ou inexpressifs. L'art qui produit les *Drapiers*, l'art de Rembrandt, est évidemment supérieur à l'art qui se contente d'un amoncellement de légumes sur une table de cuisine.

Mais voyez la contre-partie : l'art d'Overbeek, qui emprunte ses éléments aux idéalités, aux personnages divins, aux martyrs, aux héros, est certainement inférieur à l'art de Brauwer, qui n'a pour moyens que les êtres infimes du corps social, les fumeurs et les buveurs des « basses classes. »

L'exécution est donc tout, sauf l'appoint du sujet, à mérite égal dans l'expression des choses et des êtres.

L'art de J.-P. Laurens, comparé à l'art de Gérôme, s'élève un peu. Les personnages ont plus d'ampleur, ou, si l'on veut, moins de banalité; la tonalité des ensembles est plus chaude et plus vivante; l'entente de la composition, tout aussi intelligente, est plus saisissante. Ce n'est pas encore la grandeur; mais ce n'est déjà plus le scrupule qui refroidit, le calcul qui se voit, la combinaison trop habile. La sobriété de

Laurens est sympathique ; chez Gérôme, c'est de la sécheresse. Il y a de la chaleur dans le tempérament du premier ; le second est toujours prêt à la moquerie, même sous un masque sérieux.

C'est généralement le drame qui inspire Laurens ; il fait choix, dans l'histoire, dans le passé le plus souvent, d'une action terrifiante où la mort joue le premier rôle, avec toute sorte de raffinements dans l'horreur ou l'atrocité. Il cherche à produire un sentiment de terreur. L'art de tous les temps s'est mis à la recherche de ces sujets à sensations profondes : Dante ne s'est-il pas comme à plaisir complu dans les épouvantes de l'Enfer? Shakspeare n'a-t-il pas « exploité » les champs funèbres ravagés par les princes de la Grande-Bretagne, les monstruosités criminelles des ambitieux, la rage féroce des despotes?

C'est qu'il y a dans l'homme des instincts de cruauté animale ; c'est que l'histoire du monde est remplie de scènes sauvages, à toutes les époques, chez tous les peuples, depuis les temps fabuleux, alors que la justice et le sentiment de solidarité n'étaient pas même une espérance, jusqu'aux jours où le respect de soi-même et des autres eut enfin éclairé nos pensées et nos actions d'une lumière nouvelle. Mais les

faits de violence n'en ont pas moins conservé leur attraction particulière; le drame et la tragédie répondent pour ainsi dire à un besoin de notre chair. Des esprits sarcastiques, bien inspirés au point de vue de la philosophie, ont en vain essayé de réagir contre ce « goût » persistant pour les scènes terrifiantes : l'entraînement vers les émotions qui bouleversent le sang et les nerfs a continué. Quelles sensations le public demande-t-il aux dompteurs d'animaux féroces? N'est-ce pas le danger que court le « roi des animaux » qui fascine irrésistiblement le spectateur? S'il n'y avait pas de danger, en quoi consisterait le « plaisir? » Au théâtre, n'est-ce pas toujours le drame larmoyant, cruel, atroce jusqu'à l'extravagance, qui obtient les succès les plus populaires?

L'art de Laurens a donc sa raison d'être comme l'art d'Hamon. Quand il se plaît à ranger, à la porte d'un temple, des cadavres privés de sépulture; quand il déterre un pape pour le faire juger; quand il rassemble autour de Marceau mort des groupes émus, ennemis la veille, pris de pitié aujourd'hui, sinon de regret; quand il ouvre les cercueils pour en faire voir les hôtes défigurés par la mort, il fait vibrer les fibres secrètes de l'être humain et répond ainsi à des penchants naturels.

Tous les grands maîtres, dans la littérature comme dans les arts plastiques, ont été « séduits » par l'idée de représenter l'homme aux prises avec ses passions et ses vices, et poussé dans les voies sanglantes par une sorte de fatalité.

La violence et la mort ont leur « poésie. » La cruauté est un élément d'art ou de littérature aussi bien que la douceur et l'amour. On peut considérer comme une sottise le reproche fait à un artiste ou à un poète de choisir plutôt les scènes funèbres que les comédies riantes ou sereines. Ce que le public et la critique ont le droit d'examiner, c'est le résultat du labeur. Laurens a-t-il rendu ses visions de façon à faire passer dans le cœur du public les impressions qu'il a tenté d'exprimer? Tel est le champ où le juge doit se tenir. Laurens, évidemment, est arrivé à un résultat remarquable. Son style n'a pas l'ampleur qu'on lui voudrait, mais les scènes sont composées avec un talent réel et ses personnages ont la physionomie et l'attitude qui conviennent. Et l'orgueil de Delaroche serait doucement caressé en voyant que son influence a résisté au temps, en s'assurant que des intelligences semblables à la sienne, et peut-être plus viriles, continuent de récolter dans la sphère d'activité qu'il avait si habilement exploitée.

Il faut rattacher à ce même groupe un certain nombre de peintres comme Emile Levy, Aubert, et, en dernier lieu Morot, dont le *Bon Samaritain*, qui par le style continue l'école classique, a été un des succès de la dernière année. Il faut citer aussi Cormon, dont le *Caïn* sauvage a fait une vive impression. Suivant leurs dispositions naturelles, cette suite d'émules, de talents divers, ont poursuivi un idéal déterminé dont les règles avaient été tracées. C'est le style des anciens, vu à travers l'esprit français ; ce sont les formules classiques ramenées à une expression générale, plus bourgeoise et plus timide, avec des hardiesses çà et là. Le poème est devenu roman ; l'histoire anecdote ; la tragédie drame ; la comédie vaudeville. Je constate le fait ; les conclusions en seront tirées plus tard.

V

LES PEINTRES MILITAIRES.

La nation française, étant une nation militaire, devait avoir ses peintres de bataille. Ce sont les luttes de la première république et surtout du premier empire qui ont donné à ce genre une vive impulsion. Gros et Gérard ont été les premiers peintres de bataille vraiment français de l'époque moderne; mais ils ont vu les Français transfigurés, sous l'espèce grecque ou romaine; les véritables héros de l'époque napoléonienne n'avaient pas cette apparence

sculpturale et ces attitudes épiques. L'épopée avait changé de physionomie : il était illogique de lui donner cet aspect d'un autre âge. Ni la tactique nouvelle, ni les instruments de destruction, ni les uniformes ne permettaient plus ces mouvements de l'héroïsme antique qu'on voit encore dans les tableaux de Gros. Les temps nouveaux exigent une transformation dans les arts. Ni Gros ni Gérard ne pouvaient, dans leur milieu, voir les actions des hommes sous leur expression réelle et les peindre selon leur caractère en les enfermant dans des formules qu'on ne soupçonnait pas : l'idéalisation poncive était la règle suivie.

L'artiste qui paraît avoir aidé le plus énergiquement à la transformation du style dans les tableaux de bataille, c'est Horace Vernet.

Né à la fin du XVIII[e] siècle, Vernet est en pleine efflorescence de l'idée nouvelle renouvelée des anciens quand il atteint l'âge viril. Il y avait, dans sa nature bourgeoise, une certaine pétulance d'imagination qui lui a fait faire un détour, un zig-zag sur la route parcourue par les peintres contemporains. Il s'est mis, avec un léger bagage de formes et de couleurs, à chercher des notes nouvelles pour reprendre une vieille poétique. C'est un romantique à sa façon, une façon petite, mais personnelle. Il

devint populaire par la lithographie, qui répandit à profusion son drame de Mazeppa, où la victime humaine est mêlée à l'emportement des animaux, ses Idylles bibliques, sa tragédie de Judith et Olopherne, sujets dont on était las, et qu'il s'avisa de traiter d'une manière originale en donnant à ses personnages le costume des Bédouins au XIXe siècle.

Mais il s'éprit bientôt de tactique militaire, du mouvement des bataillons français en Algérie. On peut voir au palais de Versailles une *Prise de la Smala d'Ab-del-Kader :* c'est l'œuvre qui me paraît caractériser le mieux le talent d'Horace Vernet.

Son style est sans accent et sans virilité. Les scènes bibliques sont composées de Français affublés des défroques égyptiennes. Judith est un modèle ; Rebecca a des grâces de lorette ; Eliézer est un Juif d'occasion, qui vendrait parfaitement de la pacotille d'opticien sur les boulevards. L'accent manque dans le dessin, l'âpreté dans la couleur. Son style, c'est l'absence de style, car aucune forme, aucune tonalité ne s'imposent. C'est le produit de l'excursion d'un esprit intelligent, mais terre-à-terre, dans un milieu patriarcal dont il n'a pas compris les passions, les intérêts et les mœurs barbares.

Vernet est plus chez lui au milieu des soldats français ; ses vrais instincts se révèlent : il eût pu être un excellent colonel de cavalerie et conduire au feu son régiment avec toute la furie voulue. Il connaît le soldat par le menu, et on peut inspecter les uniformes de ses héros : ils sont exacts. Mais quant au caractère, au style, il n'y arrive jamais. Ses soldats sont des bourgeois déguisés ; ses Arabes viennent tout droit du théâtre où ils ont joué un rôle dans une pièce militaire « à spectacle ». Les soldats ressemblent plutôt à des Français qu'à des Anglais, et les Arabes ont le nez aquilin et les lèvres épaisses qui cadrent avec leurs burnous fabriqués à Paris : ces éléments ne constituent pas des accents réels, des apparences significatives, ce sceau de vérité de nature à frapper même les spectateurs qui n'ont jamais quitté leur foyer pour observer soldats français et arabes aux prises dans les sables de l'Algérie.

L'art de Vernet devait plaire et a plu à la société bourgeoise et au goût qui régnaient sous la Restauration et pendant les belles années de Louis-Philippe. La guerre, dans l'esprit de Vernet, se métamorphosait ; elle n'avait plus rien de cruel, plus rien de sauvage ; elle devenait presque aimable. Les cadavres étalés ou tordus, les blessés gémissants ou silencieux,

mais déjà marqués de l'épouvante de la mort, les fuyards affolés, les bataillons et les escadrons vainqueurs poursuivant leur triomphe longtemps après que l'action est devenue inutile, tout ce drame qui prend un aspect de grandeur par l'horreur même qui s'en dégage, devient, sous le pinceau de Vernet, intéressant comme un combat de cirque. Vernet s'est avant tout préoccupé de l'exactitude militaire, à un seul point de vue. Il est comme un peintre de marine qui aurait la science du constructeur et de l'ingénieur plutôt que le talent de l'artiste, qui voudrait surtout que ses vaisseaux eussent le nombre de cordages voulu, le métrage exigé, et resterait indifférent à cette physionomie qu'ils ont dans les déserts de l'océan, soit par les temps calmes, soit dans le bouleversement de la tempête.

Raffet, Charlet, Bellangé sont bien plus près d'atteindre au caractère que Vernet. Chez Bellangé et Charlet, il y a souvent une pointe comique, mais elle ne nuit point à l'expression de leurs « pioupious. » Raffet a vu les côtés sérieux des combattants de l'Empire; tout en poétisant les chevauchées de la « grande armée, » il a conservé à ses héros leur véritable tournure, le caractère dont tant de batailles, tant de travaux, qui ont bouleversé l'Europe,

les avaient empreints. Tandis que Vernet se contente de ce qu'il croit être la réalité dans la forme et dans la couleur et élève la médiocrité à la hauteur d'un sacerdoce, Raffet, plus modeste en ses compositions lithographiées, et sans aspirer au titre d'artiste officiel, reproduit les types des armées napoléoniennes en leur donnant cette seconde vie, qui est le sceau du peintre sur des ouvrages inspirés par la nature. Vernet est peut-être plus près de la vérité mathématique, telle que la reproduit une machine, l'appareil photographique, par exemple; et cependant Raffet est plus vrai dans ses disproportions. C'est que l'art n'est pas le résultat d'une copie inintelligente et servile, mais l'œuvre d'un esprit sensible et réfléchi, vivant lui-même, qui interprète la vie dans toutes ses manifestations selon les facultés dont il est doué.

La qualité principale de Vernet, c'est d'être de son temps, de son pays, et d'avoir vu par lui-même ; c'est un artiste de troisième ordre, mais il ne doit rien à personne.

Il a fait école. L'époque actuelle compte en France de nombreux peintres de bataille, qui sont tous bien Français par le style et par l'esprit. Il suffit de citer Protais, Neuville, Detaille. Tous ont nettement rompu avec la

convention, la tradition, l'idéal autoritaire. Ils avaient de bonnes raisons pour abandonner le convenu : les transformations sociales dans le fond et dans la forme.

Le militaire français n'est plus un guerrier ; ce qu'on lui fait faire n'a plus rien de l'héroïsme antique : il tue et il est tué à distance, sans que son ennemi le voie, unité dans la masse, et sans qu'il voie son ennemi. Son uniforme se rapproche tous les jours davantage du costume de tous les citoyens. L'ordre de bataille tend à devenir mathématique. Il serait donc absurde de présenter les soldats dans des attitudes de héros, de faire faire à leurs chefs des actions personnelles qui fussent de nature à enthousiasmer les foules. Un général donnerait à rire à son peintre s'il lui demandait de le représenter « calme sur un cheval fougueux, » puisque, pour suivre les péripéties scientifiques d'une bataille et pouvoir donner des ordres intelligents, il doit agir comme s'il était dans son cabinet de travail.

Aussi, les peintres militaires se rabattent sur les épisodes, composent des scènes isolées pour tâcher d'arriver à un groupement pittoresque, et indiquent le fort du combat par des lignes de fumée à l'horizon.

Par ce moyen le soldat reconquiert à demi

son importance personnelle. Il a une tournure et des attitudes dont on peut encore « tirer parti. » Une exécution preste et spirituelle, un sentiment d'observation dans les physionomies, la bonne conception des sujets à traiter, une coloration agréable, bien en harmonie avec le style, forment un ensemble qui a du charme et qui explique le succès des peintres français à la suite de l'armée.

Vienne pourtant un homme de génie, un Rembrandt, par exemple : sans préoccupation d'un idéal commun à toute une époque, à toute une école, les choses et les hommes feront sur son cerveau une empreinte tout autre que sur le cerveau de Vernet, de Detaille ou de Neuville. Sa puissance personnelle, sans parti pris, tout naturellement, accusera les formes restées banales quand des talents ordinaires ont voulu les exprimer, fera jouer à la coloration des corps, au clair-obscur, un rôle important, et dotera son pays de chefs-d'œuvre comparables à la sortie de la garde bourgeoise hollandaise qu'on a intitulée *Ronde de nuit*. Le caractère n'est point dans le sujet, il faut bien le répéter; ce n'est pas l'être ou l'objet qui est revêtu d'un certain style : l'art est une expression particulière de la nature vue à travers une intelligence. Vernet a exprimé son idéal en liberté; il n'en

pouvait donner un autre sans tomber dans des imitations ou des redites. C'est un artiste d'un ordre inférieur, mais sincère, comme Protais ou Neuville; et son groupe répond à une certaine manière d'être de l'esprit actuel de la France.

VI

LES COLORISTES ROMANTIQUES

ET LEURS SUCCESSEURS

L'enseignement ne fait d'impression sur les esprits, quand ils ont une réelle virilité, que s'il répond à leurs tendances naturelles. Combien de révolutionnaires sont sortis des écoles des conservateurs ! Et combien de conservateurs ont résisté aux objurgations des instituteurs progressistes ! On ne dénature pas les tempéraments bien trempés. Rubens, après avoir savouré les chefs-d'œuvre de la renaissance italienne, est resté lui-même; ses contem-

plations ont épanoui ses facultés, sans les altérer. Van Dyck, au contraire, se transformait en peintre italien dès que l'art italien lui était apparu. Il dut revenir dans le Nord pour retrouver la nature blonde et fine qui lui était sympathique et développer ses qualités de peintre flamand.

Eugène Delacroix a fréquenté les ateliers de David et de Guérin. Il est leur antipode. Il ne tient à l'Ecole que par un certain faste dans le choix des sujets, un goût prononcé pour les scènes allégoriques ou tragiques. Quant à son exécution, elle est une véritable protestation contre les formules, j'allais dire les recettes académiques.

Delacroix a été le grand prêtre du romantisme en peinture comme Victor Hugo a été le chef de la même révolution en littérature.

Géricault avait en quelque sorte commencé de soustraire les peintres à l'influence autoritaire de l'Ecole. Bien qu'il se rattache aux classiques par la forme en certaines de ses études, il rompt avec leur enseignement aussitôt qu'il se sent quelqu'un, et qu'en lui « quelque chose » l'exalte et le tourmente. Les *Naufragés de la Méduse* marquent nettement la rupture. Delacroix accentua encore le divorce avec le classique, devenu académique. La situation fut

telle que la lutte prit des proportions extraordinaires, et que la différence des opinions devint une sorte de haine. On refusa longtemps aux expositions des tableaux de Delacroix. On le considérait comme un peintre funeste, qui allait tout corrompre, une peste, un délire. Chacune de ses toiles faisait l'effet d'une protestation violente et d'un appel aux armes. Depuis, on est revenu de ce sentiment, et les œuvres de Delacroix ont pénétré dans les palais et dans les galeries du gouvernement.

Quelle est la caractéristique de l'art de Delacroix? On ne lui conteste plus ni la force, ni la grandeur, ni la beauté particulière produite par la nature de son génie. Les plus acharnés à soutenir que l'Idéal est tangible et qu'on peut atteindre à la Beauté, ont été obligés de s'incliner devant l'*Entrée à Constantinople*, le plafond d'*Apollon* du Louvre, les *Femmes d'Alger*, la *Médée*, le *Massacre de Scio*, la *Barque du Dante*, etc. Ses œuvres se sont imposées après une longue lutte, et l'on peut dire par la violence.

En toutes ses qualités, Delacroix est le contraire de l'exact, du régulier, du vrai selon tout le monde, de la pondération, du possible, de la science même. Les observations du sens commun ne le touchent pas, et il hausse les

épaules quand on lui parle de perspective.

De par le principe classique personnifié dans Ingres, Delacroix devait être une sorte de cauchemar, un monstre.

Il a des points de contact avec Rubens.

Pour arriver au mouvement, il violait carrément les lois du réel : dans je ne sais lequel de ses tableaux, on voit un personnage qui a la face complétement tournée vers le dos. Ses animaux paraissent disloqués. Il exagère l'élasticité ou la contraction des muscles, pour arriver à une plus grande puissance de vie. Il a du dédain pour l'ostéologie et l'anatomie.

Il veut produire une sensation ; il se sert des moyens mis à sa disposition. Si ces moyens sont insuffisants, il les torture pour leur faire donner le *summum* de leur pouvoir.

Il fait agir les éléments dans les tragédies humaines, absolument comme s'ils étaient ses esclaves. L'action se répand sur la terre et dans le ciel; les cris d'angoisse se répercutent dans des ombres sympathiques, les appels désespérés trouvent des échos dans la lividité des nuages. La gloire des croisés entrant à Constantinople se manifeste par une gloire dans l'espace, où l'air prend des tons d'or fluide, de poussière ensoleillée. Les « sombres bords » où flottent la barque du

Dante ne sont pas plus empreints de désolation que les esprits qui errent dans cette nuit d'encre.

L'ensemble de sa coloration est également composée d'éléments disparates, de tonalités qui ne s'harmonisent guères. Les verts, les bleus, les rouges, les violets se heurtent, on pourrait dire avec bruit, pour produire une harmonie sauvage, qui fait sursauter. Ces tons sont violents comme des sons de trompette, ou, comme dans l'*Entrée à Constantinople*, noyés dans une éblouissante symphonie.

L'exécution proprement dite, la facture, est martelée et laborieuse. Delacroix n'avait sans doute aucune facilité, ou bien il dédaignait l'habileté comme funeste. En quoi il avait raison. Le peintre habile se satisfait vite ; il est aussi rapidement jugé. Exemple : Dubuffe et Bouguereau. Delacroix peignait en vue d'un effet à produire selon la signification du drame qu'il avait conçu, de la comédie qu'il voulait faire apparaître, du personnage dont le caractère l'avait frappé. Plaire au public ne l'a pas sans doute occupé pendant un instant de sa vie. Aussi le public n'est pas venu à lui ; le révolutionnaire d'ailleurs devait logiquement s'imposer. Chacun de ses tableaux a été en quelque sorte une bataille. Ce dédaigneux des

mondanéités froissait le goût général, qui est presque toujours terre-à-terre. Il n'y a dans son art rien de joli ni d'aimable; le sombre y domine; les personnages y sont généralement farouches : le public n'aime pas ça. Sa coloration et sa facture étaient sauvages; dans les salons et les boudoirs, elles eussent produit l'effet de taches sales, au milieu desquelles se mouvaient des êtres avec qui on n'eût pas désiré vivre. Il n'y a que le génie qui puisse vaincre de pareilles répulsions; et encore, il faut le temps. Mais quand l'œuvre a vaincu, c'est pour toujours, tandis que l'art facile est éphémère. Combien de jolis peintres, vivants, sont morts depuis que Delacroix, mort, est entré dans la vie!

Il est un; il n'a pas d'élève, d'imitateur, de successeur; il a eu une influence, mais point d'héritier direct.

Un élève de Paul Delaroche, Thomas Couture, semble avoir été attiré par cette force; il a gravité dans son orbite, à distance, prudemment. L'*Orgie romaine*, qui a fait quelque bruit, est le produit d'un art de conciliation, androgyne, mâle dans ses tentatives, femelle dans ses résultats. Le laisser-aller voulu, l'incorrection vivante de Delacroix, est mollesse chez Couture; sa coloration pâlie et déteinte

semble la réflexion dans une eau trouble des richesses âpres de Delacroix. Les corps nus de ses femmes, dans l'*Orgie*, sont souples sans solidité; on enfoncerait le doigt dans ces peaux flasques comme dans un mannequin bourré de son. Les philosophes ont des attitudes de malades à la porte d'un hôpital. C'est un art de défaillance, fait de trucs, d'emprunts et de ficelles, produit d'un talent mixte qui ne laissera guère de traces.

Aussi Thomas Couture a passé comme une ombre. Après son *Amour de l'or*, après son *Orgie romaine*, quelques tableaux de chevalet, quelques portraits, il s'est senti stérile et il a disparu de la lutte. Son talent n'était pas né viable, parce qu'il ne marquait pas soit une expression nouvelle dans l'art, soit une énergie particulière dans la manière d'interpréter la nature en s'inspirant des anciens.

On peut encore ranger parmi les coloristes français de l'époque romantique, Eugène Isabey.

Avec Isabey, c'est le tableau de genre fastueux, c'est la marine animée, c'est la gaieté chatoyante des étoffes qui éveillent l'intérêt. L'ancêtre direct d'Isabey, c'est Watteau. Il n'est pas aussi vivant, aussi chaud dans son harmonie que le peintre des galanteries du XVIIIe siècle;

mais c'est le même amour des scènes du *high life* des époques disparues, une grâce cherchée, maniérée, quelquefois charmante, toujours douce à l'œil, qui se répand sur ses toiles en traînées soyeuses, claires comme des parterres au printemps. Il n'y faut point chercher la vie; les apparences seules y sont. Les tableaux d'Isabey sont à la vérité ce que l'Opéra est au roman de Balzac ou de Dickens. Son talent n'en veut point faire accroire. A l'inverse de Delacroix le farouche, Isabey voulait plaire. Il s'adressait au public mondain et aux amateurs qui désirent unir la valeur vénale d'une œuvre à la jouissance personnelle que sa vue leur procure, abstraction faite de sa valeur artistique. Il eut le succès qu'il méritait. Il fit dans le groupe des peintres de son temps une jolie « tache » de couleur, où étaient mêlés les bleus tendres, les mauves, les lilas, les verts distingués, les ors éteints, les roses pâlis sous le soleil, les gris perles, tous les tons délicats de la nacre matée et des pensées jeunes, mais fanées. Ses belles dames, attifées pittoresquement, sont groupées dans des jardins clairs, sous l'abri des pénombres fines, montent ou descendent des escaliers de château, laissant traîner leurs longues jupes, jouant de l'éventail, maniant le parasol avec une mollesse voulue, tandis que des « cava-

liers » galants les escortent, en leur disant de douces paroles, la tête penchée, contents d'eux-mêmes. Le lévrier svelte joue son rôle dans ces comédies aristocratiques; ses lignes déliées se marient bien aux ondulations des personnages qu'il accompagne. L'ensemble est coquet et « savoureux à l'œil, » si cela peut se dire, à peu près comme une tapisserie dont la lumière de deux siècles a peu à peu fondu les tons.

Isabey se rattache à Delacroix par sa manière large, son peu de souci de la correction, la désinvolture, un goût marqué pour le tohu-bohu des couleurs. Ce que l'un est en violences, l'autre l'est en caresses; Delacroix est viril, Isabey est féminin. S'ils ne sont pas frères, ils sont au moins cousins éloignés.

Isabey, en outre, est une individualité; il ne doit rien à personne, ou du moins ses emprunts ont été si bien assimilés qu'on en trouverait difficilement des vestiges dans ses tableaux. On peut le classer au troisième, au quatrième rang : mais il y aura toujours une des premières places, parce qu'il s'est montré tel qu'il était, sans essayer de se hausser en montant sur les épaules d'un mort.

Enfin, comme Delacroix, il n'a pas eu d'imitateurs. Il y aurait cependant eu bénéfice à

suivre le petit sentier lumineux où il s'était engagé : il fallait pour cela de la prestesse dans l'exécution, une bonne humeur continuelle, l'instinct de la mise en scène, et c'était déjà un bagage à trouver, à réunir. Isabey est resté seul dans sa gentille maisonnette ornée d'un lierre défloré, éclairée par une lumière fantastique, hantée par toute sorte de petits personnages des deux sexes qui avaient des apparences de vie et ne donnaient pas de cauchemars à l'artiste. Baron l'a suivi de loin, bourgeoisement.

Les esprits sans accent et sans grande ambition envieraient volontiers ce talent et cette carrière vraiment aimables, qui n'ont, je pense, effarouché personne.

Un autre peintre, qui fut un maître, et qui est classé parmi les coloristes, c'est Decamps.

Il est, par bien des côtés, l'opposé de Delacroix. C'est une nature, un esprit tout différent, comme Rembrandt, par exemple, est le contraire de Rubens, et le Tintoret du Corrège. Où Delacroix est indécis, Decamps est arrêté ; où Delacroix flotte, Decamps s'implante. C'est presque l'antithèse du poète et du mathématicien, du croyant et du positiviste. N'y a-t-il pas un intérêt puissant dans ces sortes d'oppositions entre hommes d'une même nation, poursuivant

un but unique, la recherche de la vérité pittoresque au moyen de l'art pictural? Est-ce qu'une « Ecole », un « principe », un « maître » absolu n'empêcheraient pas l'éclosion et l'épanouissement de ces fortes individualités qui se complètent sans se nuire et prouvent l'infinie variété des intelligences?

Un des caractères du génie (1) de Decamps, c'est qu'il a cherché son idéal dans la variété. Il n'a dédaigné aucun genre, et il s'est laissé inspirer tour à tour par les scènes épiques et les tableaux familiers. Il a interprété la Bible à sa manière; les légendes qui composent cette histoire des Juifs n'étant que pièces et morceaux qui laissent à ses lecteurs toute latitude dans la manière d'en concevoir les idylles ou les tragédies, Decamps a pu donner à son imagination libre carrière pour reconstituer les temps bibliques selon les nouvelles idées qui avaient cours pendant la période romantique. Comme Horace Vernet, il peignit ses personnages vêtus du costume des Arabes et des Egyptiens actuels et les plaça dans des paysages ou des habitations ayant un style moderne. Mais, en même

(1) Quand je parle du génie de Decamps, j'entends par là ses aptitudes spéciales, sa façon personnelle de comprendre et d'exprimer. Tout artiste ou écrivain a son génie, grand, honnête, médiocre ou mauvais, qu'il se nomme Rubens ou Miéris, Rabelais ou Baour-Lormian.

temps, il essaya d'envelopper les hommes et les choses d'une atmosphère et d'un accent patriarcaux, qui transportaient la vision dans un passé lointain. Lorsqu'on met en scène les peuples anciens dont les mœurs ont relativement peu changé, n'est-il pas sage, en effet, de leur conserver au moins l'extérieur et les habitudes qu'ils ont encore aujourd'hui? Les peintres classiques ont cru devoir vêtir du costume romain les Juifs qui existaient avant la venue du Christ; c'était une erreur. Tous les tableaux inspirés par les évangiles et par la vie de Jésus, dans les tableaux classiques, sont également romains par le costume et par l'architecture; çà et là seulement les artistes ont fait une concession à la vérité locale en coiffant un Syrien du turban ou de quelque autre bonnet plus ou moins caractéristique. Mais la généralité des acteurs des compositions religieuses sont déguisés en Romains. Ces erreurs chronologiques voulues étaient d'autant plus inutiles, que les Juifs portaient des draperies qui permettaient aux peintres de suivre leur goût pour certaines attitudes et certains arrangements recommandés par l'Ecole. Horace Vernet et Decamps semblent donc être plus près de la vérité lorsqu'ils suivent le principe moderne. Seulement, Vernet n'est point parvenu à donner

à ses scènes bibliques cette sobriété, cette simplicité et cette grandeur qu'exige leur interprétation picturale : il a fait une Rébecca, une Judith du XIXe siècle, Arabes par le costume, Françaises par le style.

Decamps, au contraire, a atteint la gravité et l'ampleur ; ses personnages, de petites proportions, ont une bonhomie austère en parfait accord avec les légendes auxquelles il les a empruntés ; ses paysages s'harmonisent bien avec l'esprit qui souffle dans la Bible : barbarie et sauvagerie s'y rencontrent dans la proportion voulue pour leur donner de l'unité.

L'*Histoire de Samson*, en neuf cartons, qui n'ont jamais été produits en peinture, je pense, a un caractère de véritable grandeur, sans cependant avoir été interprétée selon le principe classique. La *Défaite des Cimbres*, dont le dessin appartient au musée de Bruxelles, exprime l'idée d'une horrible mêlée avec une force et une puissance différentes de celles qu'on admire dans les œuvres de la renaissance italienne ou flamande. Le style est particulier à Decamps. La composition est si bien homogène qu'il serait impossible d'en détacher une partie sans nuire à l'ensemble. Quoique l'œuvre soit laborieuse, elle paraît avoir été conçue et exécutée d'un jet ; le dessin et le modelé des

figures ont de la lourdeur, une lourdeur et une plénitude qu'on pourrait comparer à l'épaisseur des muscles d'Hercule Farnèse et au poids de cet athlète divinisé. Comme dans les œuvres de Delacroix, tous les éléments du drame participent à l'impression qu'il produit. L'air et le sol s'harmonisent avec la furieuse mêlée autant par leur tonalité que par leur facture. C'est là un artifice, évidemment, car l'espace ni la terre ne s'émeuvent des querelles humaines, et le soleil reste indifférent à nos clameurs et à nos crimes. Mais l'art n'étant pas l'imitation exacte des faits et des êtres, comment protester contre un moyen employé pour atteindre au plus grand résultat, pour émouvoir le plus vivement possible?

Art et artifice sont évidemment des synonymes idéologiques. Le tableau est l'œuvre artificielle par excellence : sur une surface plane, l'homme prétend représenter la profondeur; par des êtres immobiles, il essaie de montrer le mouvement; dans un espace de quelques mètres carrés, il espère donner l'idée d'un vaste horizon; le fait d'hier, qui n'est plus, qui n'a été que pendant un temps inappréciable, il veut l'éterniser; les traits du vivant existeront sur la toile des siècles après qu'il sera devenu poussière. Tout cela est mensonge : comment

n'y point mêler des moyens nouveaux, que l'homme a sentis dans son intelligence, pour arriver à la plus grande somme possible d'impression? Quand on y réfléchit, la *Garde de nuit*, de Rembrandt, qui n'est pas une garde de nuit, est une fiction comme le *Martyre de saint Pierre* du Titien; qu'importe! du moment que les éléments employés donnent pour résultat un chef-d'œuvre irrécusable.

Les « visions » historiques de Decamps sont donc admissibles, même par les critiques de la dernière heure, aussi bien que ses *Cafés*, ses *Bazars*, ses *Patrouilles* et ses *Bouchers* turcs, aussi bien que ses paysages du continent africain. Ce qui fait l'intérêt de ces ouvrages, c'est leur accent, qui est très-accusé. Rien ne lui était indifférent dans la nature et dans l'histoire; il s'éprenait avec autant d'amour de deux marmots jouant au coin d'un mur, au soleil, que des épopées antiques. Il a peint des poules picorant sur le fumier, dans des cours de ferme rustique; des chasseurs et des chiens entraînés par leur passion ou harassés de fatigue après une journée passée dans les champs; des singes dans toutes les actions qu'on impose à ces quasi-hommes, musiciens ou savants, le plus souvent gagne-pain et souffre-douleur de quelque bohème hostile au

travail; quelquefois musiciens ou peintres de fantaisie, avec la gravité comique ou la colère nerveuse qui en fait des acteurs burlesques ou terribles. Decamps est un vrai peintre, pour qui tout est prétexte à tableau, et qui ne se préoccupe jamais de savoir comment tel autre artiste aurait vu et interprété tel sujet. Tout son œuvre est marqué au coin de l'individualité la plus fière et la plus loyale.

Est-ce un maître comme Durer, Holbein ou Vélasquez? Non, évidemment. Il n'a pas de ces prétentions-là. Sa personnalité n'est pas bien haute, mais elle est aussi énergique qu'on peut la désirer; et les peintres dont il est permis de faire cet éloge ne sont pas communs au XIXe siècle.

Sa facture, sa manière, sa technique ne sont point à donner pour exemple, pas plus que la technique et les procédés de Delacroix. Outre que chacun doit procéder par les moyens qui lui sont le plus favorables, afin que son esprit s'en dégage dans toute sa saveur, il est certain que Decamps appartient encore, par la nature de son talent, à l'ancienne école qui se servait de « repoussoirs » pour obtenir des effets lumineux. Il a abusé des ombres opaques à l'avant-plan, afin d'atteindre dans le ciel à un éclat réel; il a même exagéré en cela les artifices dont se sont servis

Ruisdael et Hobbema, sans se douter que ces opacités et ces profondeurs obscures ne pouvaient rien ajouter à la fluidité et au rayonnement de l'espace. Ce procédé a beaucoup alourdi et matérialisé ses œuvres; on pourrait même dire qu'il en a été préoccupé au point de nuire à l'impression qu'il voulait produire, si l'art n'était pas une manifestation du caractère de l'homme comme ses actions les plus personnelles, et si l'on n'obéissait pas toujours aux instincts mystérieux qui sont dans le sang et dans les nerfs, du moment qu'on est sincère vis-à-vis de soi-même.

Un maître mort trop jeune, venu longtemps après que le romantisme avait terminé son évolution, mais qui se rattache cependant au romantisme, Regnault, à peine a eu le temps de montrer ce qu'il serait devenu et de se faire regretter. Dans trois ou quatre tableaux, le *Portrait* équestre du maréchal Prim, une *Hérodiade*, un *Bourreau* arabe, d'austères qualités de style et de couleur l'avaient placé tout de suite au premier rang. Delacroix revivait dans ces harmonies mordantes, dans cette puissance de coloration; il y avait en même temps quelque chose du style des maîtres classiques dans la largeur et l'ampleur de la forme. Regnault était un Français teinté d'Espagnol et

d'Italien, dont la caractéristique avait malgré tout une saveur bien personnelle.

Ribot et Roybet appartiennent aussi au petit groupe que les Espagnols du XVIIe siècle, particulièrement Ribeira, inspirent trop visiblement. Ils noient les êtres et les objets dans des ombres opaques et empâtent sur des fonds sourds des lumières qui participent plus de l'électricité que des rayons solaires. Ils ont du talent, de la vigueur, une habileté rare, une virtuosité de facture extraordinaire, qu'on voudrait voir employer à des travaux plus sincères. Vollon fait aussi partie de ce groupe d'espagnolisés, mais avec des retours vers la sincérité d'interprétation et des souplesses d'exécution qui dégagent son individualité. Ce sont les sensualistes de la couleur, les représentants d'une technique à un tel point importante qu'elle est presque un art par elle-même, et qu'elle fait des admirateurs passionnés. Ce parti pris a une énergie qui s'impose ; mais, comme ses produits ne rentrent guère dans la catégorie des œuvres inspirées par des idées, des sentiments ou des aspects naturels, il n'étend pas bien loin son influence.

Elève de Madrazo, le peintre espagnol, Bonnat a d'abord subi l'influence de l'enseignement de son maître. Ses instincts de « naturaliste »

ont cependant fini par l'emporter et son individualité s'est bientôt dégagée du despotisme étranger.

Un tableau lui fit d'emblée une réputation : *le Christ en croix*, qui figure aujourd'hui, si j'ai bonne mémoire, au palais de justice de Paris.

Ce *Christ* est une étude très-puissante, modelée avec une fermeté extraordinaire, d'une tonalité chaude et vibrante qui fait palpiter la chair, l'ossature s'accusant partout avec vigueur comme la charpente d'une maison ogivale. Ainsi qu'eût fait Zurbaran ou Rembrandt, Bonnat a projeté sur le corps du Juif crucifié la pleine lumière et rempli l'espace tout autour d'ombres sinistres qui accusent le drame. L'effet produit a été très-grand ; c'était un succès mérité. Mais les critiques n'eurent pas tort non plus lorsqu'ils firent remarquer que le supplicié de Bonnat était le premier supplicié venu, de corps solide, et non le Jésus de la légende et de la tradition. Le *Job* également n'est qu'une étude merveilleuse.

Cette observation souleva une question qui devrait bien être résolue, et sur laquelle il ne serait plus nécessaire alors de revenir.

En art comme en littérature, on se doit d'obéir à la logique pour produire des œuvres

viables. Il faut donc tenir compte, lorsqu'on veut représenter un homme de caractère déterminé, du rôle qu'il a joué ou que la tradition lui a fait jouer. Sa véritable physionomie n'est pas celle qu'il a eue réellement, mais celle que les siècles lui ont peu à peu donnée.

Il est possible que Jésus, sur la croix, ait été tel que Bonnat nous l'a montré ; et cependant ce n'est pas là le vrai Christ, puisque cette image est celle d'un homme quelconque, un débardeur, un scieur de long, un ouvrier complaisant qui s'est prêté à servir de modèle. L'admiration et la passion des croyants ont transfiguré le fils de Joseph ; l'enfant du menuisier a pris des proportions particulières, s'est peu à peu revêtu d'une signification très-haute, au point de devenir sublime et divin ; si bien que l'homme petit à petit a disparu pour faire place à un être supérieur, un Sauveur, un Dieu. Peu importe la croyance de l'artiste, du philosophe, de l'historien : du moment que le crucifié représente un symbole, il faut le « dématérialiser. » La logique exige qu'on choisisse entre l'image du « premier venu » ou du Dieu. Si vous crucifiez votre modèle, vous pouvez faire un tableau superbe, de grande allure, de modelé ferme et savant, mais vous ne donnerez pas l'image qu'on vous a demandée du

Christ mort sur la croix pour racheter les hommes. Je ne discute pas cette « réalité mystique ; » la question n'est pas de savoir si Jésus était fils de Dieu et Dieu lui-même ; j'écarte avec raison ce débat de mystagogie philosophique. Du moment que le peintre sort de l'humanité tangible, du fait purement historique, et abandonne les personnages dont les actions peuvent être expliquées sans qu'on soit obligé de faire appel à la foi, par cela même il doit abandonner sa libre interprétation et obéir à des principes d'idéalité. Le portrait d'un modèle ne sera jamais ni Jupiter, ni Apollon, ni Cybèle, ni Diane. Rembrandt, dont les Christs pourtant sont si humains, et de formes ordinaires, n'a-t-il pas donné à ce « consolateur des affligés » une physionomie qui le fait reconnaître au milieu des Juifs qui l'entourent ? Dans la *Résurrection de Lazare*, bien qu'il n'ait pas la beauté plastique de l'Antinoüs grec, n'est-il pas sublime ? Plus même que les Christs de Rubens, le crucifié de Bonnat appartient à l'humanité souffrante; il n'a rien d'un être supérieur. Que Bonnat, comme Rembrandt, eût compris cette supériorité autrement que les mystiques du moyen âge, que Raphaël ou Vinci, que Van Dyck, c'était son droit, sinon son devoir ; mais il avait pour mission de mon-

trer un « Sauveur du monde » et non un modèle dans l'attitude d'un crucifié.

Où Bonnat a pu mettre en pratique son principe avec raison, c'est dans ses portraits ; Thiers, Mme Pasca et tant d'autres personnages, célèbres ou non, ont posé devant lui, et il les a interprétés selon des lois simples et rationnelles ; il en a accentué les traits avec un talent très-robuste, qui s'impose, un goût mâle et une science qui ne se perdent pas en menus détails inutiles. Peut-être ne reproduirait-il pas avec autant de vérité les physionomies délicates de certaines femmes, raffinées par la sentimentalité d'une civilisation qui tend tous les jours à s'éloigner plus de l'état de nature, les rêveuses, les incomprises, les fleurs de serre, les femmes-enfants telles que Michelet les a dépeintes ; Bonnat obéit à son tempérament, comme Cabanel suit son instinct en idéalisant ses modèles jusqu'à leur ôter la vie.

Un autre artiste du groupe des coloristes, Carolus-Duran, aspire avant tout à produire de l'effet par des tonalités violentes, des attitudes affectées ou d'une coquetterie voulue, et par des somptuosités qui portent l'étonnement de la foule jusqu'à l'admiration. C'est un talent suraigu qui coupe volontiers la queue à son chien. Est-ce surabondance de sève ou impuis-

sance? Dépasser le but peut momentanément être considéré comme une preuve de vaillance, mais seulement par les contemporains; la postérité ne ratifie pas ces triomphes-là.

Sans chercher dans les travaux des coloristes français d'autres exemples qui seraient peut-être moins caractéristiques, on peut dire que le génie français est porté plutôt vers le style et la forme qu'attiré par la coloration des choses et des êtres dans le milieu où ils sont placés. On ne peut guère dire de Delacroix qu'il est un coloriste, malgré la puissance de la gamme qu'il a employée et la symphonie qui éclate dans la plupart de ses tableaux: les tons ne sont pas liés, ils ne s'harmonisent que parce qu'ils sont de la même nature âpre, dont l'exagération a quelque analogie avec les accords employés par Richard Wagner. Cette technique, chez les hommes d'aptitudes supérieures, comme Delacroix, peut produire la grandeur; elle n'arrive pas à pénétrer en maîtresse au cœur de l'homme, pour le dompter par le charme.

Decamps a un parti pris; ses tonalités sont voulues. Couture est fade sans douceur; Isabey doux sans vie. Ribot et Roybet n'ont point de qualités personnelles: ils ne sont que des échos, très-savants, des Espagnols du XVII[e] siè-

cle. Regnault et Bonnat paraissent, parmi les peintres de figures qui visent au style sérieux, ceux qui sont le plus vraiment coloristes par tempérament.

VII

L'ACTUALITÉ.

Le romantisme avait été une protestation contre le classique, devenu académique, et qui ne tendait à rien moins qu'à réglementer l'art pictural et sculptural et à l'enfermer dans d'infranchissables barrières. C'était la révolution du mouvement contre l'immobilité, par le retour vers la nature.

Mais la réaction sembla encore inefficace et timide un quart de siècle plus tard ; les descendants de Delacroix et de Decamps, reprenant

les arguments qui avaient triomphé, voulurent leur donner une signification plus précise et d'une logique qui rendît plus complète la victoire passée. Aux classiques et aux romantiques, on opposa le « réalisme, » dans les arts comme en littérature. Le principe n'était pas nouveau, on le déclarait; il était seulement remis en honneur comme le seul qui fût de nature à régénérer l'art et à lui rendre une physionomie vivante.

C'était déjà au nom de la vérité dans l'art que les romantiques avaient combattu. La nouvelle renaissance demanda que la nature et l'homme fussent étudiés tels qu'ils étaient à l'époque actuelle, affirmant qu'on ne pouvait obtenir un art original, d'une saveur toute nouvelle, en s'inspirant forcément des œuvres du passé pour reproduire les scènes de l'histoire ou de mœurs des temps qui n'étaient plus. Le principe était logique. Les classiques, en prenant pour modèles les travaux des Grecs et de la renaissance italienne, avaient abdiqué toute pensée de réelle originalité. Mais les romantiques, en protestant contre cet absolu, continuaient d'exploiter les champs du passé, de ressusciter les morts, de faire revivre l'histoire : ce n'était là qu'une demi-révolution. On voulait se débarrasser du style académique, mais on

conservait le droit de glaner ses sujets dans la mythologie et dans les faits plus récents de la vie sociale. Les réalistes plaidèrent la cause de l'expression vivante dans l'actualité. Ils avaient raison, la nature étant la seule source où l'homme puise des inspirations fécondes; mais ils avaient tort d'être absolus à la façon des classiques: ceux-ci affirmant l'Idéal, les derniers venus plaidant la cause du caractère pittoresque des choses et des êtres qu'on ne peut étudier qu'autour de soi.

Des deux côtés, on restreignait évidemment le domaine de l'art. La génération présente est liée aux générations passées et prépare le lien qui doit l'unir aux générations futures. L'histoire de l'humanité est une chaîne ininterrompue. Il ne nous sera jamais possible de rompre avec nos ancêtres et de ne pas tenir compte de l'avenir dans nos calculs et nos combinaisons. Ce qui n'est plus a donc un intérêt comme ce qui est et ce qui n'est pas encore. En littérature, quelqu'un a-t-il jamais émis cette idée que l'œuvre de l'historien, racontant les bouleversements des sociétés disparues, était une œuvre inutile ou nuisible? Pourquoi le peintre n'aurait-il pas le même droit que l'écrivain, et ne pourrait-il tenter de ressusciter les morts et de représenter les agitations de nos prédécesseurs?

Le principe était rationnel en soi ; mais on en tirait des conséquences étroites. Les luttes revêtent toujours ce caractère d'inflexibilité. Toute concession, au moment où le combat est engagé, semble une faiblesse ou une lâcheté. Et cela aussi est logique. La sagesse et la raison n'ont point la passion qu'il faut pour détruire et pour renverser : l'heure du triomphe sonne après la lutte, lorsque les adversaires paraissent fatigués et semblent désirer des transactions. Enfin, pour obtenir un peu, il faut demander beaucoup : cela a été vrai de tout temps, en tout et partout.

Le principe, aujourd'hui, est reconnu bon ; il peut se formuler en une phrase : ne jamais abandonner l'étude de la nature, quel que soit le genre auquel on veuille se livrer.

Des professeurs et des critiques d'art se sont élevés contre cette idée, la trouvant encore trop tyrannique. Les uns disent : votre principe défend donc l'allégorie. Les autres : vous allez bientôt retomber dans le poncif, puisqu'en voulant représenter le passé, vous êtes obligé de vous inspirer des maîtres qui nous ont laissé des images de ce passé.

N'y a-t-il pas moyen de concilier ces extrêmes?

Il est certain que pour donner l'idée des

dieux de la Grèce, par exemple, il sera bien difficile de ne point étudier les ouvrages laissés par Phidias ou Praxitèle. De même, le peintre qui voudra mettre en mouvement les citoyens du xve et du xvie siècle, se croira obligé de consulter les tableaux des maîtres de ces époques.

Il semble que les Van Eyck et leurs émules, qui ont peint d'après les acteurs en mouvement à l'heure où ils vivaient, ont dû laisser une physionomie plus exacte de leurs contemporains que celle que les peintres actuels pourraient représenter.

Et cependant, cela n'est pas vraiment exact, pour la raison que les artistes ne copient pas servilement la nature, mais l'interprètent.

Examinez les tableaux de la période « gothique » à ce point de vue. Vous verrez que les personnages qui sont représentés affectent tous, ou presque tous, des formes maigres, dont les mouvements sont sans souplesse. Ils ont évidemment été exécutés d'après un principe, puisqu'ils ne sont pas ce qu'ils étaient en réalité. Les communiers du moyen âge furent des hommes robustes et énergiques; toutes leurs actions publiques ont démontré une vigueur peu commune. Les personnages de l'école gothique, au contraire, ont généralement l'air de gens affa-

més, quelquefois réduits à la dernière expression de la vie. Il semble qu'ils vont ployer sur leurs genoux, tomber et se briser. Les femmes sont prêtes à défaillir; les enfants ne paraissent pas nés viables. Qui donc essayera de prouver que ces images sont réellement celles des vivants de cette époque tourmentée, pendant laquelle il fallait être doué d'une force de résistance extraordinaire pour parvenir à l'âge d'homme?

Ce n'est donc pas le vrai moyen âge qu'on voit en ces œuvres, bien qu'elles aient été exécutées avec la réalité sous les yeux. C'est un moyen âge de convention, dont cependant le caractère s'accorde avec les mœurs, la langue et l'esprit de l'époque.

D'où vient cette anomalie? De l'interprétation de la nature selon les idées qui ont eu cours pendant toute une période.

Les personnages des tableaux du XIVe et du XVe siècle sont surtout caractérisés par une sérénité d'espèce particulière et par des attitudes qui semblent protester contre le mouvement. Les plus grands maîtres obéissent à la même loi, qui n'a point encore été expliquée jusque aujourd'hui. On peut la constater et en déduire que les artistes, même les plus ingénus, rencontrent des obstacles à la manifestation de leur véritable tempérament.

D'autre part, aux époques où l'esprit est libre, l'humeur et la nature spéciales de chacun ont également leur influence sur les productions de l'art. L'école hollandaise du XVIIe siècle, qui s'épanouit dans un milieu d'indépendance admirable, dépeint, dans toutes ses œuvres, la société, les mœurs, les physionomies hollandaises, avec une sincérité et une puissance merveilleuses. Rembrandt, Franz Hals, Vander Helst, Brauwer, Jean Steen, les Ostade, Pierre de Hooch, Vander Meer de Delft, Terburg et Metsu, Albert Cuyp et Paul Potter, Ruisdael et Hobbema, pour ne citer que les noms les plus populaires, ont trouvé dans leur pays, et au moment où ils vivaient, tous les éléments nécessaires pour produire des travaux qui peuvent rivaliser avec ceux des nations les mieux douées. Mais ils n'ont pas vu les Hollandais et la nature hollandaise à travers un principe absolu et en suivant des lois quelconques; leurs interprétations libres ont eu pour résultat un art varié. Van der Helst et Franz Hals, en peignant les Hollandais dans toute la sincérité de leur esprit, nous ont montré des côtés divers de leur physionomie. Rembrandt est différent de l'un et de l'autre. Brauwer et Jean Steen, Pierre de Hooch et Metsu, Vander Meer et Terburg ont également vu leurs contemporains

selon des dispositions individuelles, des facultés propres, qui ont donné à leurs œuvres l'accent génial, sans lequel elles n'obtiendraient pas notre admiration.

Cette variété d'expression et d'exécution, dans un art aussi empreint de franchise, prouve que le tableau ne peut et ne doit pas être une imitation exacte de la réalité. Ce que l'artiste voit passe dans son cerveau comme dans un alambic et devient ce qu'il a vu (1). Tout ouvrage, pour l'exécution duquel la pensée de l'homme est indispensable, contient quelque chose de l'individualité de l'ouvrier. L'œuvre d'art, en un mot, est l'interprétation de la nature par une intelligence. La machine photographique, qui reproduit exactement, fait des œuvres sans vie.

Il serait donc possible, l'exactitude de la reproduction de la nature par l'homme étant contraire à l'idée d'art, qui existe de par l'interprétation libre, de concilier des tendances qui paraissent opposées. Ce qu'on demande aux peintres, ce qu'on est en droit d'exiger d'eux, c'est la sincérité d'interprétation. Quand Rem-

(1) Champfleury. — « On devrait être habitué à ne recevoir que de la nature ses impressions, de quelque sorte qu'elles soient, et quelque tempérament qu'on ait. »

(*Notes* de Millet, publiées par A. Sensier.)

brandt a peint des scènes de la Bible et de l'Évangile, il n'a pas songé à se demander comment Vinci ou Raphaël les aurait comprises. Les personnages légendaires ou historiques religieux des tableaux de Rembrandt sont bien les enfants de son intelligence; il leur a donné l'accent particulier dont ils lui ont paru empreints, tandis qu'il étudiait leurs actions et leurs caractères. Pour les contemporains, la même sincérité a présidé à l'étude de leurs physionomies. On en peut dire autant de tous les artistes hollandais du XVIIe siècle. Albert Durer et Holbein sont encore de beaux exemples à donner du génie qui a horreur de marcher dans les voies d'autrui. Peu importe donc l'époque où l'on puise ses inspirations, si l'on ne cesse de consulter la nature des hommes et des choses, et si l'on n'emprunte pas à ses devanciers une manière de voir, un style, une technique qui sont justement les raisons d'être de leur gloire personnelle.

Tout un groupe d'artistes français ont suivi cette esthétique; ils ont abandonné les enseignements de l'École classique; ils ont protesté contre les exagérations romantiques, en affirmant dans leurs œuvres que la nature était la seule inspiratrice des talents vraiment originaux.

Un élève de Paul Delaroche, Jean-François

Millet, après avoir tâtonné assez longtemps et vagué dans les chemins communs (1), quoique déjà ses qualités personnelles commençassent à percer pour ainsi dire sans qu'il en eût conscience, trouva tout à coup sa voie. Le paysan et la vie des champs lui apparurent comme une révélation. Il se prit de passion pour les piocheurs de la terre, pour les exploiteurs d'un sol souvent ingrat, qui ne donne des fruits que si l'homme lui consacre toutes ses forces avec une énergie indomptable. Il vit surtout le petit agriculteur, le défricheur besogneux, qui n'a qu'une aspiration : vivre de son travail dans l'acception la plus étroite du mot, et une espérance : posséder les instruments de ce rude labeur, non-seulement la charrue ou la houe, et la herse, mais l'élément principal, la terre. Il l'a étudié et approfondi ; il a pénétré dans son esprit abrupt par sa physionomie ; il en a voulu être l'historien et le poète. Tous les travaux des champs l'ont aidé pour l'exécution de cette églogue mélancolique au fond de laquelle se retrouve, presque sans changement, la fatalité besogneuse et barbare des temps primitifs (2).

(1) « Millet, par nécessité, a dû faire des pastiches de Watteau et de Boucher, pour l'art de qui il avait une profonde antipathie. »
(A. Sensier.)

(2) « ... Ces êtres qui subissent la loi humaine et n'ont même pas l'idée d'en demander raison à qui que ce soit.
(Paroles de Millet reproduites par A. Sensier.)

L'homme et l'animal sont unis dans lanature, l'un aidant à l'autre, l'un et l'autre se complétant. Ils sont guidés par la même nécessité de la subsistance quotidienne ; tous deux souffrent par les mêmes causes ; tous deux font partie des éléments et en subissent la bonne ou la mauvaise action. De là cette affinité dans le style, cet accord entre les êtres et le sol qui les nourrit. Les paysans de Millet ne sont les paysans d'aucun autre peintre ; il a peint en quelque sorte la grande symphonie de la campagne isolée, qui n'a point encore de véritables rapports avec la civilisation.

Ses paysages participent à l'effet de l'ensemble. L'unité est voulue, mais sans que le peintre jamais oublie que son inspiration est dans la vie. L'art des anciens ne l'a servi que pour ses études préliminaires.

Et voyez la puissance de la sincérité ! Les paysans de Millet, par le caractère, atteignent à une sorte de grandeur particulière qu'on peut comparer aux figures des stylistes grecs et romains. C'est aussi élevé, mais avec d'autres formules. Il a également des rapports avec Rembrandt, bien qu'il ne soit pas coloriste de la même façon que le maître hollandais. Mais ils se rapprochent, ils se touchent par l'austérité des œuvres, par la mélancolie grave de

l'esprit, par le style large et plein d'incorrections, où l'on voit clairement le dédain des détails, du poli, de la grâce poncive, de tout ce qui peut plaire aux intelligences médiocres. La mère, en nourrissant ses petits, accomplit une œuvre fatale; le piocheur sue sang et eau pour fertiliser un sol dur et déjà épuisé; l'animal, résigné, accomplit la tâche qui lui a été donnée. Aucune des circonstances de cette vie simple n'est oubliée, et chacune a l'importance nécessaire à la production d'une œuvre d'art, d'une scène de ce grand « drame paisible, » pénétré de fatigues bien plus que de satisfactions.

L'œuvre de Millet démontre, par l'élévation du sentiment qui en fait l'âme, qu'on peut abandonner les principes épuisés et trouver dans l'étude sincère de la vie tous les éléments nécessaires à une nouvelle renaissance artistique (1).

Il a, d'un élan, atteint un sommet; il est tranquillement allé s'asseoir à côté des grands maîtres avec ses paysanneries abruptes, qui ont quelque chose de la statuaire abandonnée, ensevelie dans le sol, et que les morsures de l'humidité ont rendue fruste peu à peu. Sa colo-

(1) « La nature se livre bien à ceux qui se donnent la peine de s'enquérir d'elle, mais elle veut être aimée exclusivement. »
(*Notice* de Millet.)

ration ne satisfait pas toujours le regard habitué à l'harmonie des tonalités, et sa gamme ne contient que quelques notes sourdes ou âpres. Mais l'œuvre est généralement austère et profonde, soit que la scène se passe dans l'intérieur pauvre du paysan, soit que les personnages soient présentés en plein air, le jour, le soir, ou la nuit. L'impression est toujours forte ; le grand mystère des êtres et des choses la remplit. Mélancolie, sévérité, fatalité, tels sont les pôles du paysan abandonné à lui-même, et ce sont les sensations que Millet fait éprouver par ses tableaux. Il ne lui a fallu ni dieux, ni héros, ni princes, ni martyrs, pour devenir l'émule des grands maîtres de tous les temps. La vieille esthétique et les mystagogies anciennes sont oubliées : le poète a lutté avec la vérité d'aujourd'hui sans l'aide des classiques ; ses études premières l'ont servi à peu près comme l'écriture sert aux écrivains pour aider à l'expression de leur pensée, élément, moyen, instrument avec lequel il a inébranlablement marché à la conquête non de l'Idéal, mais de *son* idéal.

Cela n'est-il pas nouveau, et ce nouveau n'est-il pas admirable? Que disent donc les esthéticiens classiques, que le style élevé appartient aux dieux et aux héros? Voilà des

paysans, en guenilles, bronzés par l'air, les mains ankylosées, des femmes sans grâce sensuelle et sans la beauté plastique telle que l'ont comprise les Grecs, et ces êtres encore incomplets, interprétés par une intelligence qui les voit par elle-même, sans l'autorisation et l'approbation de l'École, deviennent des chefs-d'œuvre d'une gravité et d'un caractère exceptionnels (1).

C'est que la caste sociale et le genre n'y font rien : le style est dans l'esprit de l'homme et non dans l'être-objet à reproduire. Tout ce qui existe, ce sont des éléments à mettre en œuvre. L'*Homme à la houe*, de Millet, a de la grandeur et les *Christs* d'Overbeek ou de Signol n'en ont point.

Mais il y a plus : Millet, ayant trouvé sa voie, ne s'est pas tenu dans l'actualité comme dans des frontières infranchissables. Il a demandé au passé, comme la plupart des grands maîtres, des sujets et des passions à exprimer. On peut citer un de ses tableaux bibliques pour prouver que ces sortes d'excursions aventureuses dans les temps écoulés sont également de nature à inspirer des œuvres fortes, naïves et sincères. Il a peint un *Tobie aveugle*, d'un

(1) « On peut partir de tous les points pour arriver au sublime. » (*Notes* de Millet).

sentiment admirable et qui a bien le caractère patriarcal de certains personnages antiques représentés dans l'imagination, le « fidèle Eumée » d'Homère, par exemple, ou le vieux Laërte, ou le Nestor de l'Iliade. Tobie sort de sa chaumière, en tâtonnant, impatient d'entendre la voix de son fils bien-aimé; sa vieille femme le suit avec prudence, pour lui prêter, au besoin, le secours de ses yeux. Rien de plus touchant et de plus paisible que le paysage mélancolique qui entoure les deux vieillards, et leur attitude est si profondément vraie qu'on assiste à la scène. Il y a un monde entre cette scène biblique et les tableaux historiques tels par exemple que Raphaël ou Poussin les a compris; ici encore Millet se rapproche de Rembrandt, en restant lui-même : affinités des tempéraments (1). Mais il faut oser dire que l'artiste moderne, pénétré du sentiment de la réalité plutôt que de tradition, paraît, dans ce tableau historique, bien plus près de la vérité que Poussin et que Raphaël, sans rien leur devoir pour le style et la grandeur.

Jules Breton a obéi au même principe que

(1) « ... Ce n'est que plus tard que j'ai connu Rembrandt : il ne me repoussait pas, mais il m'aveuglait. Je pensais qu'il fallait faire des stations avant d'entrer dans le génie de cet homme. » (Paroles de Millet, reproduites par A. Sensier.)

Millet; mais il n'a point vu le paysan avec les mêmes yeux que Millet. Breton, d'ailleurs, a surtout peint la jeune fille, et il lui a trouvé des grâces et des charmes qui sont plus généralement admis et compris que les qualités des formes exprimées par Millet. La poétique, l'idéal de Breton est plus féminin que l'idéal de Millet. Ses idylles sont plus aimables et tombent quelquefois un peu dans l'afféterie : affaire de génie, car Breton paraît aussi sincère que Millet, et si sa personnalité n'est pas aussi haute, elle n'en est pas moins sympathique.

Brion et Marchal ont vu l'Alsace et en ont reproduit les mœurs et les types; de par le même principe, mais non avec une puissance égale. L'un et l'autre ont leur esprit spécial, qui les excite et les conduit. Brion accuse davantage son style, par un modelé plus énergique et des tonalités plus fortes; Marchal est fin et distingué, au point que ses paysannes sont plutôt jolies que belles et deviendraient facilement des « demoiselles » si on leur donnait des vêtements parisiens. Antigna a exploité la Bretagne; Bonvin a peint les ouvriers de Paris, en des petits tableaux qui ont de la saveur et dont le style ne manque pas d'individualité. Ils ont démontré, chacun à sa manière, qu'il n'était pas nécessaire de vivre dans le

passé, avec des fantômes, ou de reconstituer un art qui a tout dit, pour être intéressant, tout en étant plus humain, et quoiqu'en se bornant à étudier les contemporains. L'absolu classique avait eu tort; le romantisme ne suffisait pas pour tenter une nouvelle renaissance : les résultats obtenus sont certainement en faveur du dernier principe, pris dans sa plus large acception et non considéré comme un absolu nouveau qui renfermerait l'art dans un nouveau cercle, toujours étroit.

A côté de Millet, Gustave Courbet a montré également un talent d'une originalité et d'une force incontestée, parce qu'il a répudié à la fois le romantisme et le classique pour suivre la voie où le poussait son instinct.

Il a été discuté et contesté longtemps (1), comme la plupart des peintres français qui s'affranchissaient de toute réglementation et quittaient l'ornière commune. Ne suffit-il pas de marcher solitaire, et de protester ainsi contre la route banale, pour que la foule vous injurie? Pour vivre calme, il faut passer inaperçu. Penser autrement que tout le monde, n'est-ce pas troubler l'ordre public?

(1) Comme Delacroix, Millet et Courbet se sont vu longtemps refuser leurs tableaux aux grandes expositions parisiennes. Le parti classique les avait en horreur.

Or, Courbet, en apparaissant (parmi les artistes qui continuaient paisiblement des travaux approuvés par « la majorité ») accompagné d'un tableau hostile à la tradition et à l'École, par cela seul était un ennemi, une sorte de sauvage.

Que s'avisait-il aussi de représenter? Quel tableau soumettait-il à l'examen du public? Des *Casseurs de pierres*, sur une grande route!

C'était là, évidemment, une audacieuse impertinence.

Le romantisme avait protesté contre le principe classique, avait demandé qu'on respectât les Grecs et les Romains sans les recommencer éternellement; mais il s'était gardé cependant d'affirmer, par des œuvres, que tout sujet fût bon pour le peintre, et qu'il y eût un chef-d'œuvre à faire aussi bien avec une scène populaire qu'avec une comédie ou un drame dont les acteurs appartiennent aux hautes classes sociales (1). Delacroix, le chef des révolutionnaires de la restauration, n'avait demandé ses inspirations qu'aux mythologies païennes, aux faits

(1) En théorie, Delacroix pour les peintres, V. Hugo pour les poètes et les écrivains, ont professé hautement le principe le plus large, appelant toutes les classes sociales à concourir, par leurs caractères divers, à la renaissance de l'art. Mais je n'examine ici que les produits. Victor Hugo n'a réellement mis en œuvre que dans sa dernière incarnation les idées exprimées dans la préface de *Cromwell*.

racontés dans les livres sacrés des religions nouvelles, aux œuvres des grands poètes. L'instinct restait « noble, » les tendances « élevées. »

Et tout à coup, avec une témérité qui, véritablement, dépassait les bornes, Courbet se présentait au jury, au public, à la critique, avec un tableau représentant deux êtres déguenillés faisant œuvre basse, œuvre de quasi-animaux.

On ne se souvint pas, alors, que Murillo, le peintre des scènes religieuses, avait montré un *Pouilleux* assis au soleil, contre une muraille; on parut ne pas savoir que Velasquez, le portraitiste des princes et des grands, s'était quelquefois oublié au point de représenter des mendiants et des ivrognes; que Rembrandt avait une prédilection pour les petites gens. Ces *Casseurs de pierres* parurent être le défi d'un révolutionnaire, et les castes satisfaites, auxquelles déplaisent ces scènes qui troublent leurs jouissances, contestèrent même le droit de l'artiste de choisir son sujet parmi les végétants de la classe déshéritée.

Le casseur de pierres, cependant, est un travailleur; ce n'est ni un ivrogne ni un mendiant; il accomplit une tâche, il lutte pour la vie, il gagne son pain; il est nécessaire, il fait œuvre honnête. Mais ses haillons sont répulsifs; sa

peau tannée, sa maigreur accusatrice sont désagréables aux yeux de ceux pour qui la vie a surtout des charmes. Il eût sans doute été plus juste d'examiner l'œuvre de Courbet au point de vue pictural, de voir s'il avait produit, avec un talent réel, fait de qualités personnelles, une scène à la fois pittoresque et significative. Il parut plus facile de le conspuer. Qui sait cependant combien de ces amateurs, dédaigneux des pauvres gens, auraient payé fort cher quelque soldat de Ribeira, éventré sur un champ de bataille, les intestins répandus sur le sol !... Soldat, guerrier, héros : l'ascendance est noble. Mais des pauvres gens qui travaillent ! c'est trop de les regarder...

C'était pourtant l'œuvre d'un vrai maître. Depuis, on a dû le reconnaître. Mais supposez Courbet, intimidé par les clameurs des académiciens, effaré par les dédains du public, se retournant contre lui-même et se décidant à entrer dans la voie de tout le monde... Nous eussions probablement eu un peintre médiocre de plus, et c'eût été là une belle victoire à l'avoir de la « majorité. »

Presque tous ses tableaux ont été les sujets de violentes disputes; s'ils n'avaient pas eu une valeur particulière, l'indifférence en eût bientôt fait justice.

Quelle est donc cette valeur? Quelles sont les qualités qui recommanderont les œuvres de Courbet à la postérité?

En première ligne, l'accent personnel, l'efflorescence libre du tempérament. Courbet est coloriste sans guère ressembler aux coloristes qui l'avaient devancé; son harmonie est composée d'une gamme de tons austères, d'une richesse sobre et vibrante, mate, profonde. Il a vu la nature comme voilée d'une gaze qui l'assombrissait. Sa première manière surtout avait un fond noir qui faisait prononcer les noms des peintres espagnols. On peut voir, au musée de Lille, un tableau représentant des musiciens qui exécutent de la « musique de chambre, » et qui est de cette manière entachée d'influence étrangère, mais à travers laquelle Courbet apparaît déjà avec ses tonalités vigoureuses. Peu à peu il s'est dégagé de ces affinités de nature qui le rendaient encore timide. Il avait commencé sa réputation par les *Casseurs de pierres,* dont l'ensemble était chaud et relativement clair : sa « période noire » n'a donc été qu'une défaillance. L'*Enterrement à Ornans* est en quelque sorte une œuvre intermédiaire; les *Demoiselles de la Seine* expriment son individualité dans tout son éclat, qu'on peut caractériser par deux mots : solidité, lumière.

Les formes sont taillées comme avec un ciseau, modelées en pleine pâte, puissamment, carrément, avec une virtuosité où il y a quelquefois de la gaucherie, quelquefois une habileté rare. On y sent la lutte avec des difficultés qui tourmentaient sa nature de paysan : certaines parties sont grossières, à côté de morceaux exquis ; l'armature est souvent détraquée, mais le modelé intérieur est presque toujours onctueux, délicat ou viril. Son style est bien sa propriété, un fruit de sa substance. Quand on est sincère, *on fait comme on est*, disait Navez, l'élève de David. Courbet était sincère à la façon de Millet. On peut même dire qu'il exagérait parfois ses défauts, de crainte de tomber, par des concessions au goût des autres, dans l'ornière banale. Combien de jeunes femmes peintes par lui, dont il s'est visiblement complu à exprimer les vulgarités ! Il y avait certainement là un peu d'affectation bohème ; il prenait plaisir à entendre les exclamations des adversaires devant une poitrine d'un ton délicieux, mais d'une forme défectueuse. Cette observation est d'autant plus diagnostique qu'il a souvent dessiné ses personnages de manière à leur imprimer un grand caractère. Presque toujours ses animaux, chiens ou cerfs, sont d'un style superbe ; ses rochers, ses collines,

les grandes lignes de ses paysages ont aussi une tournure qui rend sérieux. Il a peint des marines qui donnent véritablement la sensation de la grande mer sinistre, bien qu'il n'y ait qu'une vague ou deux dans ses tableaux. Il avait la vision du grand.

Courbet aussi disait que Rubens ne savait pas dessiner, que c'était « un calligraphe. » Boutade de l'homme qui ne supporte pas la pensée de ressembler à autrui.

Le groupe des réalistes ne s'en est pas tenu aux paysans, aux êtres qui vivent en communion étroite avec la nature ; Courbet a peint des « demoiselles » et des civilisés, mais sans guère sortir de la petite bourgeoisie ou de la rusticité. C'était là son milieu d'attraction et d'inspiration. Les élégances et les raffinements l'éloignaient ; il n'y trouvait pas la liberté d'allures et de mouvements sympathique à son esprit et qui seule pouvait le passionner. Ainsi il obéissait à ses goûts et conservait à ses productions le caractère qui leur donnait une valeur réelle.

Dans le même ordre d'idées, en suivant un principe identique, Fantin-Latour a entrepris de peindre la bourgeoisie. Il est surtout portraitiste. Ses « fantaisies » même ressemblent à des études ingénument exécutées pour exprimer des physionomies. Son idéal, c'est de

faire comme il voit, de représenter l'être dans toute sa simplicité, souriant, triste, mélancolique, sérieux. Ses personnages sont vivants, et si bien *eux*, qu'on ne se préoccupe pas de leurs vêtements, de la mode à laquelle ils obéissent ; ils seront toujours vrais, parce que les manifestations de la vie, de la passion, de la placidité, l'épanouissement de l'intelligence, les vœux secrets, les espérances sont imprimés nettement sur les traits, avec la seule préoccupation d'être fidèle. On ne sait même si Fantin-Latour est coloriste, on ne se demande pas s'il est dessinateur ; son modelé, l'arrangement de ses groupes, ne vous intriguent pas. Quand on voit son tableau, on entre dans une maison dont les habitants sont occupés, ou se reposent, ou s'apprêtent à sortir. Tout de suite on fait leur connaissance ; il semble qu'on les ait vus déjà. On ne peut comparer cet art avec un autre art ; peut-être y a-t-il quelque parenté avec les peintres de portraits hollandais du XVIIe siècle ; mais c'est une autre technique, une facture à part, un style propre à Fantin-Latour. L'œuvre est harmonieuse, sympathique, attrayante, sans éclat et sans violence. Vous la regardez, elle ne s'impose pas : elle vous arrête, vous séduit doucement, et vous ressentez une impression de bien-être et de satisfaction. Cela

n'est pas à de grandes hauteurs, mais c'est très-humain.

Il serait intéressant de placer ces portraits de Fantin-Latour, si sobres et si vivants, à côté, par exemple, de ceux de Cabanel, qui ont des prétentions au grand style, et dans lesquels l'artiste a « idéalisé la nature ». On pourrait également, pour l'enseignement du public, exposer les portraits de Carolus-Duran, somptueux et violemment colorés, près de ceux de Bastien-Lepage, autre peintre réaliste qui s'est fait connaître en ces dernières années par des portraits et des tableaux d'une austérité de caractère et d'un modelé qui font songer à Roger Van der Weyden et à Holbein, sans pourtant que ses œuvres puissent être assimilées à celles des peintres « gothiques ».

Bastien-Lepage est une réputation nouvelle, puisqu'elle ne date que de quelques années. Mais nous voilà bien loin de l'enseignement académique et de la réaction romantique! Le premier portrait que j'ai vu de ce peintre qui fit si vite sa trouée était un portrait d'homme assis, les mains sur les genoux, vêtu d'une redingote noire et se détachant sur un fond neutre. Il y a de cela des années — en 1873, si j'ai bon souvenir — et cependant j'ai conservé en ma mémoire, intacte, l'image de cette

œuvre d'un inconnu. Ce portrait rappelait vaguement par l'attitude celui de Bertin de Vaux, d'Ingres. L'art de Bastien-Lepage a aussi quelque affinité, par l'étude profonde de la physionomie, par le modelé à la fois large et précieux, par la sobriété des moyens employés et la tonalité de la gamme générale, avec l'art d'Ingres portraitiste. Le modèle souriait à demi, et les tons violacés de la bouche indiquaient un tempérament sanguin modéré par la lymphe. C'était la vie même, quoique l'ensemble fût un peu sourd, et un maître nouveau se révélait dans cette œuvre empreinte d'une simplicité très-attrayante.

La même année, perdu dans un coin de salon comme une fleur « modeste » au milieu des broussailles, un petit portrait de « communiante » du même artiste obtint près des peintres et de la critique un succès de ravissement (1). C'était une enfant d'une pâleur de créole, avec des yeux et des cheveux noirs, de ce type des Hollandaises de l'Inde dont on voit de nombreux échantillons à Paris et à Bruxelles. Vêtue de blanc, coupée à mi-corps, dans de petites proportions, elle faisait l'effet d'un sourire mélancolique ou même grave entre des

(1) Un graveur belge, M. Danse, en a fait une fine reproduction.

physionomies maussades. Tous les tableaux, autour d'elle, paraissaient ce qu'ils étaient réellement, des images coloriées dans des cadres prétentieux. Ce visage « blond, » cette expression placide, cette attitude sans apparence d'affectation, étaient radieux, un vrai charme. On ne voit guère de peinture aussi peu matérielle, c'est-à-dire qui sente si peu le labeur et le procédé, que chez les maîtres du xve et du xvie siècle de la période « gothique, » chez Holbein, Van der Weyden ou Van Eyck. La photographie n'est pas plus exacte, mais il y a en plus la vie du modèle et l'intelligence de l'artiste. C'est un ensemble de qualités supérieures, sans défauts mesquins, sans défaillances nulle part : l'œuvre est parfaite en ce qu'elle est. Le talent est si fin qu'on n'arrive guère à l'analyser ; la technique est tellement ingénieuse, si bien dissimulée, qu'elle échappe à l'examen : les portraits d'Holbein ont également cette qualité, qui est une véritable séduction.

Le portrait de vieillard qui figurait à l'Exposition universelle de 1878 était remarquable aux mêmes titres. Peut-être était-il un peu plus « gothique » que les deux premiers, c'est-à-dire que la facture minutieuse et voulue s'y accusait davantage ; le visage, ridé comme une

vieille pomme, plein de vie, dans une fine pénombre, se détachait sur les verts d'un jardin où l'on eût désiré un peu plus de profondeur; les mains, d'un dessin serré, d'un modelé savant, ne dissimulaient point leur âge et appartenaient au vieillard intimement, comme son nez à son visage et sa physionomie à ses traits. Et c'est là un des caractères du talent de Bastien-Lepage : il n'a pas une manière de voir les hommes qui l'entraîne à marquer ses portraits d'un air de famille, à l'exemple de Van Dyck, qui les empreint d'un accent aristocratique commun; quel que soit le personnage représenté, il est d'une unité parfaite, et on ne pourrait lui donner d'autres mains sans en faire un monstre. Le portrait de Mlle Sarah Bernhardt, en profil, contemplant une esquisse de statuette que sans doute elle vient d'exécuter, est homogène comme celui de la « Communiante. » L'élégance bizarre de l'artiste tragique, sa grâce allongée de statue florentine, l'originalité de son accoutrement, sa coiffure de bohème chinoise, son profil, qui indique un désir passionné de renommée, donnent à cette image un intérêt exceptionnel et un irrésistible attrait. Comme Molière disparaît pour laisser agir et parler ses personnages, devant la nature Bastien-Lepage semble s'évanouir, afin que son

moi ne se découvre nulle part dans le résultat de son travail. La personnalité du peintre se reconnaît à cette sincérité de l'étude, aussi bien et mieux que par l'exécution particulière, toujours la même, qui fait la signature de certains artistes.

Une des dernières œuvres de ce maître nouveau, déjà célèbre, est cependant empruntée à l'histoire du passé : c'est une *Jeanne d'Arc* visionnaire, debout au milieu d'un jardin, sa maisonnette au second plan derrière elle, tandis que sa vision flotte indéterminée dans l'espace. A part cette fantasmagorie de l'apparition, qui rattache le tableau à l'art du xve siècle par une ingénuité d'idée superstitieuse qui n'est plus de notre époque, la *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage est une œuvre moderne, une œuvre réaliste.

L'héroïne est debout, près d'un pommier, ravie en extase. Il n'était nullement besoin de montrer la vision aux spectateurs : l'expression de la physionomie est extraordinairement significative; on voit que l'esprit de Jeanne est en proie à un cauchemar d'illuminée, et qu'il se livre tout entier à cette maladive impression. Je ne crois pas qu'une sensation de pareille nature ait jamais été rendue même aux époques de foi pendant lesquelles le doute sur leur

réalité eût été considéré comme un crime. Tout le personnage, du reste, participe parfaitement au sentiment qui domine l'esprit de la paysanne. Ce n'est point là une fille des champs, végétant dans une existence paisible, de belle santé, occupée seulement de travaux matériels, et dont l'horizon est borné par les frontières de son village. Jeanne connaît assez des malheurs de la patrie pour que son cœur en soit pénétré et son intelligence obsédée. Cette obsession passionnée des jours, et des nuits sans sommeil, a porté le trouble dans son organisme, et la voilà, amaigrie et pâlie par ce mal incessant, croyante inspirée, écoutant les voix « d'en haut » qui lui ordonnent d'aller combattre pour la France.

Ce n'était pas une difficulté vulgaire que celle que s'est imposée Bastien-Lepage ; il faut être doué d'une rare faculté d'observation pour exprimer ces sentiments produits par un organisme surexcité, dans lequel des songes tyranniques ont peu à peu porté un complet désordre. L'artiste a fort heureusement accompli la tâche qu'il s'était donnée. L'héroïne est vraiment touchante dans la vivacité de ses aspirations et dans sa croyance aux apparitions célestes. Au point de vue plastique, elle est, dans ses vêtements vulgaires, aussi élégante qu'une sta-

tue grecque, sans qu'on puisse dire que l'artiste se soit inspiré d'une ou de plusieurs œuvres de l'antiquité.

Mais il est certain que la *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage eût été plus expressive encore sans le paysage de couleur fantasque et sans l'apparition flottante que l'auteur a cru devoir y ajouter pour mieux souligner le caractère de son héroïne. La tête et l'attitude de Jeanne disent tout; il est inutile d'appuyer ainsi sur la signification d'une œuvre : cela refroidit l'impression du spectateur.

Je ne sais où Bastien-Lepage a étudié, quel peintre lui a indiqué la voie, mais son vrai maître est évidemment Millet, et il appartient au groupe des réalistes qui ne veulent représenter que des êtres et des scènes de l'actualité vivante, du milieu où ils travaillent, et ainsi faire l'histoire des physionomies et de l'esprit de leur temps.

Il est évident que ses études ont été excellentes, et poursuivies avec cette ténacité tranquille ou passionnée — selon le tempérament — qui accumule dans l'intelligence les éléments nécessaires à l'élaboration des œuvres futures. Car il n'est pas vrai qu'un peintre peut se passer de savoir, comme les intransigeants du réalisme l'affirment trop légèrement. La science

est aussi nécessaire au peintre qu'au navigateur. L'ignorance est partout et toujours un obstacle au développement des facultés naturelles. Il ne faut pas qu'un peintre se trouve impuissant à poursuivre son idéal, faute d'avoir assemblé tous les matériaux qui peuvent l'aider à l'atteindre : on ne se guide pas bien sans lumière.

Mais nous vivons à une époque de lutte qui amène quelque désordre dans les idées, et cette affirmation, que les préliminaires et le guide sont inutiles, a trouvé des adeptes même parmi des artistes et des critiques intelligents.

Il y a dans l'enseignement des parties rudimentaires indispensables. Il n'est pas possible d'écrire sans posséder sa langue, sans en connaître au moins les principales ressources; l'art du peintre a également besoin, pour arriver à son plein développement, de certains matériaux qui sont des aides, et dont l'absence accumule les obstacles sous les pas. Il en est ainsi, par exemple, de la perspective et de l'anatomie; connaître l'histoire de l'art dans toutes ses variations est également nécessaire; un cours d'esthétique, dont les éléments seraient puisés dans les œuvres de divers maîtres reconnus comme caractérisant nettement une époque, ou l'esprit d'une nation, ouvrirait

aussi de larges horizons à l'intelligence des élèves.

La preuve que les études de Bastien-Lepage ont dû être sérieuses, c'est que son art est aussi savant que personnel. Courbet au contraire semble avoir ignoré bien des choses, et il a fallu que ses aptitudes fussent extraordinaires pour qu'il en arrivât à peindre le *Hallali* et l'*Enterrement à Ornans.*

En ces derniers temps, deux jeunes artistes, de génie bien personnel, se sont encore produits à Paris : Henri Gervex, auteur du *Souvenir de la nuit du 4*, et Alfred Roll, dont la *Grève des mineurs* a affirmé des qualités viriles, produites avec une heureuse audace.

L'intransigeance, cependant, ne devait pas s'arrêter à Courbet et à ses successeurs. Ses admirateurs en vinrent à une sorte de dédain étrange pour la forme, et, tout en se déclarant des réalistes, pour la réalité, pour la vérité. Manet est le peintre qui s'est d'abord permis le plus d'écarts dans cette voie perdue. Il a une réputation; il a ses admirateurs, sinon ses fanatiques. Il est quelqu'un dans l'école moderne de peinture en France, et il peut revendiquer pour sa gloire la révolution qu'on a tentée depuis quelques années en faveur d'un art nou-

veau, au fond duquel il y a peut-être « quelque chose, » qui se dégagera plus tard.

Manet est un peintre de « nature morte. » Il a eu la prétention, la volonté de représenter des humains; mais, comme il ne s'est préoccupé que de l'effet produit par la lumière sur les corps, comme en outre la forme proprement dite des êtres lui échappait, et comme enfin il voyait que « sa manière » obtenait un succès d'étonnement et faisait naître des disputes, il se contenta des apparences et persista à montrer au public des hommes, des femmes, des enfants, ou des paysages sans vie, éclairés par une lumière crépusculaire terne qui faisait des ombres vides, entourés d'une atmosphère respirable seulement pour des personnages venus d'une pièce dans le cerveau de l'artiste. Par le choix des sujets, il se rapproche de Courbet : il peint des demoiselles canotant sur la Seine, des ouvriers buvant dans quelque cabaret, ou simplement des accessoires tant bien que mal groupés sur une table couverte d'un linge d'un blanc particulier. Il y a de l'harmonie dans l'ensemble; certaines tonalités ont de la saveur : mais une lumière particulière s'étend sur les objets, sur les visages, sur les vêtements, et leur donne un aspect de mort. Cet aspect nouveau éveilla la curiosité; sa répétition fatigua bientôt. Manet a sombré : ce

nouveau chef d'école n'a fait que passer, laissant après lui un principe.

Ce principe a déjà fait des ravages. Il y a aujourd'hui tout un clan « d'impressionnistes » qui se donnent quelque importance et qui font leur petit bruit dans Paris. Ce sont les adorateurs de la lumière ; tout est lumière dans la nature ; et l'ombre doit disparaître des tableaux.

Mais n'y a-t-il rien qu'une folie du cerveau dans cette variété nouvelle du genre pictural ?

Qu'un artiste se laisse aller à la première impression causée par un effet sur son esprit, et essaie d'exprimer cette sensation rapide par des tonalités juxtaposées lestement, de façon à rendre autant que possible l'ensemble d'un paysage et l'aspect qu'il a en cet instant, cela peut se comprendre. Chacun est libre de son interprétation. Turner, le peintre anglais, s'est livré pendant des années à des recherches passionnées qui ont pu paraître étranges à première réflexion (1) : il voulait, par exemple, arriver à rendre la profondeur lumineuse et fluide d'un ciel, sans se servir du corps solide de la terre comme point de comparaison et comme complé-

(1) Ceci s'applique aux études faites par Turner dans les dernières années de sa vie, après avoir été préoccupé d'abord par l'art de Claude Lorrain.

ment. Il a fait un nombre considérable d'études qui n'avaient que le ciel pour objet. Ces aspirations et ces ardeurs personnelles sont rarement stériles. N'est-ce pas par l'alchimie qu'on est arrivé à la chimie?

Ce qui ne se comprend guère, ce sont les imitateurs de ces esprits tournés vers des travaux spéciaux. C'est l'histoire toujours vraie des moutons de Panurge, et les derniers moutons veulent généralement sauter plus haut et plus loin que leurs prédécesseurs. Un disciple exagère les défauts du maître. Toutes les écoles, toutes les renaissances, toutes les réactions ont ce caractère d'hyperbole à outrance, et c'est ce qui a causé la décadence et la mort de la plupart des rénovations.

Il se peut donc qu'il y ait dans l'art des impressionnistes une idée esthétique de valeur. Jusqu'aujourd'hui, cette pensée n'a pas produit une œuvre nouvelle.

Les partisans de ce principe semblent oublier que le tableau, quoique ne représentant qu'un moment dans la vie, qu'un effet fugitif de la nature, est destiné à figurer durant des siècles dans des appartements ou des galeries, et qu'il sera examiné avec une attention soutenue par des milliers de personnes. Si l'image ne rend que l'impression première, avec le vague de la

forme, elle sera vite vue et on s'en lassera bientôt. L'ouvrage qui doit résister au temps, être vrai pendant une longue suite d'années, et non pendant une minute, est tenu de revêtir un caractère de stabilité, bien qu'il reproduise une vision. Les peintres n'ont-ils pas l'audacieuse volonté de faire représenter les mouvements par des êtres rigides et de donner la sensation de l'espace sur une surface plane ? Il faut donc également se résigner à figurer l'effet fugitif par une œuvre qui puisse supporter un examen approfondi, — comme l'ouvrage dramatique, qui doit pouvoir être lu et étudié scène par scène, sans l'illusion du décor et des personnages réalisant la fiction.

VIII

LES PETITS MAITRES

Les peintres de la vie intime, épris surtout de l'esprit et des mœurs d'une nation, avaient été plus rares en France que les peintres d'histoire; l'influence de l'Italie a longtemps étouffé l'art familier naissant, représenté au XVIIe siècle et au XVIIIe par quelques artistes isolés, considérés sans doute comme peu dignes d'une attention sérieuse. Greuze, soutenu par la philosophie sentimentale de Diderot, eut une importance morale; mais sa virtuosité manquait à

la fois de mordant et de bonhomie, et il avait l'art de donner à ses « innocences » une physionomie en laquelle il eût été trop naïf d'avoir confiance. Quand il représentait une famille malheureuse, les membres en étaient larmoyants sans exciter la pitié. La jeune fille de la *Cruche cassée* n'est qu'une petite coquine agaçante. D'un autre côté, la technique de Greuse était faible, et il ne compte guère dans le nombre des vrais peintres. Il faut donc remonter aux frères Lenain, à Chardin et à Watteau, pour trouver les ancêtres des peintres de genre de la France moderne.

Carle Vernet, le père d'Horace, était une sorte d' « illustrateur » dont les compositions orneraient fort bien des ouvrages de chasse, des récits quelconques. Il a peint aussi des batailles; il a tenté l'histoire. Mais c'était un peintre de petit style, d'envergure étroite, qui ne marque point.

Eugène Devéria s'est tenu, tout en peignant le genre — le genre historique surtout — dans les eaux de Delacroix, avec un sentiment byronnien qui donnait à ses compositions un aspect particulier, contraire à la vérité réelle, mais conforme aux idées régnantes.

Bien qu'il ait fait quelques tableaux de grandes dimensions, Biard n'en appartient pas

moins, par son esprit, son style et ses goûts, au groupe des peintres de mœurs. Il a marqué pendant un temps parmi les artistes qui avaient la faveur du public; ses compositions, son talent, fait de qualités bourgeoises et d'humour gaulois, ont eu le succès qu'ils méritaient et n'ont jamais pu atteindre la hauteur nécessaire pour être discutés et classés au même rang que le talent et les œuvres des maîtres. Il faut dire la même chose de Claudius Jacquand, peintre estimable, bon dessinateur au point de vue de tout le monde, mais dont le style est lourd, qui passait pour un coloriste, parce que sa gamme, sourde et brune, ne manquait pas d'une certaine profondeur. On peut encore ranger Robert Fleury parmi les peintres de genre historique romantique dont les efforts ne sont point parvenus à le faire entrer dans la minorité qui triomphe au premier plan. Robert Fleury passait également pour un coloriste et il l'était dans une certaine mesure, où il y avait beaucoup d'emprunts faits surtout à Rembrandt. Il affectionnait certaines tonalités auxquelles le temps avait travaillé autant que l'artiste. Il faisait de vieux tableaux avec amour; de telle sorte que ses œuvres représentant des drames du XVIe ou du XVIIe siècle, peuvent fort bien passer pour avoir été exécutées par un peintre vivant alors.

Mais, en suivant ce principe, il devait se trouver embarrassé pour donner aux scènes de l'ancienne Gaule l'intensité de tons qu'elles auraient eues si en effet elles avaient daté du ve ou du vi^e^ siècle de notre ère. Sur quel maître s'est-il appuyé pour représenter un fait de la vie de Clovis (1)? Il a dû, pour être sincère, s'inspirer de la nature vivante après avoir étudié l'histoire telle que la racontent des écrivains modernes. Est-il possible d'être vrai, même relativement, en n'ayant à sa disposition que de pareils éléments!

Luminais s'est plu également à tâcher de reproduire nos sauvages ancêtres les Gaulois, presque nus, chevauchant à poil sur des animaux qui n'étaient pas plus sauvages qu'eux ; on comprend cela. Connaissant bien le cheval et l'homme, on peut se les représenter à l'état primitif, en toute liberté, n'écoutant que leurs instincts.

Je me rappelle avoir vu un tableau d'Eugène Lepoitevin, intitulé les *Femmes franques*, qui fut exposé à Bruxelles. La légende expliquait qu'une invasion du territoire gaulois ayant été faite par les hordes de Basin, il fallut capituler et livrer des otages. « Plus de deux cents fem-

(1) Le tableau, que je n'ai pas à juger, puisqu'il s'agit d'un principe, est à Versailles.

(Voir le *Dictionnaire des Peintres*, de Siret.)

» mes furent attachées par les bras au cou de
» chevaux fougueux, qui les emportèrent et les
» mirent en pièces à travers les pierres et les
» broussailles. » Lepoitevin avait peint des femmes nues. Voilà encore un tableau dont on comprend la donnée et qui peut se faire avec les moyens qu'on possède aujourd'hui. Ni les marbres de l'époque, ni les tableaux, ni les images des manuscrits ne peuvent, en se juxtaposant dans la pensée aux visions de l'artiste, lui imposer un style étranger à son style. Là est toujours l'obstacle : pour peindre le passé, on est obligé d'étudier les œuvres qui datent des contemporains. Les hommes de génie, que nulles entraves ne peuvent arrêter et qui respectent leurs prédécesseurs tout en les admirant, ne se préoccupent point de l'exactitude du costume et de la vérité dans les mœurs : ainsi, ils conservent pure leur originalité. Qu'importe, en effet, l'anachronisme dans un chef-d'œuvre ! Combien de Hollandais du XVIIe siècle Rembrandt a-t-il assemblés autour du Christ guérissant des malades ou consolant des affligés ! Rubens, dans sa « Galerie de Médicis, » n'a-t-il pas fait intervenir les dieux du paganisme, bien que ses héros, comme lui-même, fussent des chrétiens? Tous les peintres du moyen âge, en composant des scènes tirées de la Bible et de l'Évangile,

nous ont fait connaître les personnages, les paysages et les intérieurs de leur époque.

La vérité historique, en peinture, est chose relative. Pour moi, j'accepterais fort bien certains anachronismes, si leur étrangeté n'empêchait en rien le caractère des faits et des personnes d'être clairement exprimé.

Un des peintres de genre, des « petits maîtres » les plus universellement admirés de l'école française moderne, Meissonier, n'a-t-il pas démontré qu'on peut produire des œuvres de valeur aussi bien en peignant son pays actuel qu'en reproduisant des costumes du XVIIe et du XVIIIe siècle !

Ce n'est pas sans réflexion que j'écris : « reproduisant *des costumes* ». Une des difficultés presque insurmontables que rencontrent les peintres dans l'exécution des scènes du passé, c'est qu'ils sont obligés d'affubler des modèles de vêtements qu'ils n'ont point l'habitude de porter et qui en font des personnages de carnaval.

Lorsqu'un modèle « pose bien, » c'est-à-dire comprend avec une certaine intelligence le mouvement et le caractère à reproduire, les peintres l'emploient volontiers ; il est un aide réel, presque un collaborateur. Le mal est qu'on l'habille tantôt en marquis, tantôt en bou-

vier, tantôt en prince, tantôt en cabaretier ou en ivrogne. A peine a-t-il ôté son habit somptueux qu'on lui fait revêtir des hardes de pauvre. Et notez que l'habit ou les hardes ne sont pas toujours à sa taille et qu'il n'a jamais pu prendre le temps d'y adapter ses mouvements. Il n'est pas indifférent de savoir comme on se mouvait, comme on marchait, comme on portait la tête au XVIIe ou au XVIIe siècle, si on veut peindre des scènes de cette époque. Et comment le savoir sans consulter les grands artistes de ces temps-là ? Enfin, est-on certain que les contemporains ont bien vu ? Les peintres habiles, comme Meissonier, semblent avoir vécu avec les Français qui existaient il y a un ou deux siècles ; mais nous n'avons pas de moyen pour juger sainement la vérité des attitudes et des physionomies. Les costumes sont exacts ; l'intérieur des appartements reproduit savamment le mobilier, l'architecture, les menues choses de l'intimité : mais l'exactitude ne suffit pas pour exprimer la vie. Il faut donc se résigner à abandonner l'espérance de représenter des scènes réellement vivantes, en peinture, si, au lieu de subir l'influence de son milieu, on veut se placer sous la domination des ancêtres et de leurs travaux.

C'est alors se désintéresser de l'histoire? Non

pas ; la question est complexe, elle ne doit pas se résoudre par l'absolu.

Mais il y a là un fait qui me paraît significatif : la peinture est un art intellectuel, qui doit parler aux yeux, comme la musique est un art de sentiment et de science qui impressionne par l'intermédiaire de l'ouïe. Les scènes du passé ne peuvent se reproduire qu'avec une vérité relative, le peintre ne se trouvant plus en situation de leur donner l'accent et le mouvement dont elles devraient être empreintes. Ou bien les personnages n'auront que des apparences de vie, ou bien le peintre aura sacrifié, par des anachronismes audacieux, le caractère archéologique et historique à la réalité simplement humaine.

Je sais fort bien que les tableaux de Meissonier n'ont point la prétention de reproduire des scènes historiques ou d'exprimer des sentiments humains. Il a peint un grand nombre de bonshommes (hauts de dix centimètres, sur des panneaux de la dimension d'un volume in-18), occupés les uns à fumer, les autres à boire, les autres à jouer aux échecs, les autres à ne rien faire, mousquetaires, philosophes, valets, oisifs du XVIIe ou du XVIIIe siècle ; ces gentilshommes, manants, érudits ou joueurs sont peints avec un talent très-délicat et très-

sûr, merveilleusement proportionnés, de physionomie placide, faisant en apparence fort bien ce qu'ils font, sans poser, exécutés d'une facture à la fois large et précieuse qui fait l'admiration des amateurs surchauffés par la critique et par les artistes. Mais la signification de cet art ingénieux et réfléchi, produit d'une intelligence clairvoyante qui prend cependant la précision pour la vérité, et où les mathématiques règnent plutôt que la passion, n'est pas bien haute. On pourrait presque dire qu'il n'a rien d'humain, bien qu'il mette les hommes en scène, parce que ses personnages ne sont point dans l'agitation et ne semblent pas se douter que leurs semblables sont aux prises avec les sentiments et les intérêts du milieu où ils vivent.

Plusieurs fois Meissonier est sorti de son cadre ordinaire, a élargi son horizon. Il a peint la *Retraite de Russie*, l'*État-major de Napoléon III à la bataille de Solferino,* une *Barricade*. Il était là en plein dans l'histoire; il avait à caractériser trois faits ayant un sens profond et une gravité sérieuse; l'histoire lui apparaissait avec ses conséquences terribles.

On a vu les tableaux. La *Retraite de Russie* est une œuvre saisissante de vérité, mais de vérité telle qu'elle se montre à la foule : cette

troupe d'hommes vaincus, ou plutôt repoussés par les difficultés climatériques (qui se déroule en un long serpent morne sur la neige piétinée, écrasée, souillée par des milliers de pieds et les roues des lourds affûts), qui s'en revient au pays décimée, l'orgueil abattu, la rage au cœur, est calme et résignée sous le pinceau de Meissonier. L'artiste n'a vu que les apparences ; le fond des choses, la tragédie lugubre, l'entreprise colossale échouée, la foi des hommes dans la destinée ainsi violemment arrachée des cœurs, lui ont échappé. Le tableau est beau, mais ne rend pas cette scène d'une importance si haute. Une chevauchée morne ne suffisait pas à exprimer pareil désastre.

La *Bataille de Solferino* est vue également par son côté le moins pittoresque. Un état-major entourant l'empereur, sur une colline d'où il est censé examiner la tuerie, ne donne aucunement l'idée d'un combat sanglant. Mais si Meissonier a simplement voulu représenter ce général en chef de comédie, allant au combat comme il allait au cirque, et jouant un rôle dont il était bien digne, l'œuvre a une valeur satirique qu'on ne peut nier.

Où Meissonier a réussi à sortir des banalités admirablement peintes, c'est dans la *Barricade*. La scène est tellement émouvante

qu'il suffisait d'en faire une étude sincère pour produire une œuvre humaine. L'auteur aurait dû l'intituler *2 Décembre 1851*, pour lui donner sa véritable signification. Il y a là sept ou huit cadavres culbutés entre des pavés et des objets quelconques qui ont servi à élever un obstacle contre les soldats du futur empereur. Ce sol défoncé, aux premières lueurs du jour, est un champ d'honneur. Ce tas de cadavres informes, étalés dans des poses *qu'on n'inventerait pas*, et qui font horreur, mais une horreur salutaire, c'est la mort du droit vaincu par la force au service d'un traître. Rien de plus lugubre et de plus poignant ; tout concourt à produire l'effet voulu : la couleur, l'harmonie morne et sourde, l'effrayante réalité des cadavres jetés l'un sur l'autre comme des paquets de loques vides, la facture nerveuse où l'on sent comme une émotion inconsciente du peintre. Le récit du fait par un historien qui eût assisté à cette défaite ignominieuse pour le vainqueur ne parlerait ni plus haut ni plus juste; et ce seul tableau prouve clairement que pour faire une œuvre puissante, il faut avoir été impressionné, « empoigné » par la réalité.

Comment se peut-il qu'une image exprimant d'une manière si sommaire, absolument contraire à l'esthétique reçue, dont « le Style » est

absent, et qui n'a aucune « beauté » telle qu'on l'entend académiquement, puisse être une œuvre de telle valeur? C'est qu'elle est picturale, c'est-à-dire qu'elle reproduit une scène historique et humaine au moyen des éléments particuliers qui sont mis à la disposition du peintre : le clair obscur, la tonalité qui doit augmenter le caractère de la scène, tout en restant dans la réalité, le dessin pittoresque qui rend les formes sans préoccupation de convenances d'école ou de principes contraires à l'instinct. Le spectateur même qui ne fera point de commentaires philosophiques ou sociaux sera frappé devant ce petit panneau comme devant les résultats d'un crime. Le peintre aura beau n'y voir que des qualités techniques, sans qu'il s'en rende compte, l'épouvantable vision du meurtre politique l'impressionnera, il sera homme autant que peintre : le succès, ainsi, est complet; la puissance morale du fait s'unit à la force de l'exécution pour produire la plus grande somme possible d'impression. Comparez maintenant en votre pensée les petits fumeurs, les petits érudits, les petits hallebardiers, à ces citoyens en blouses morts pour le droit : d'un côté vous trouverez une aimable imagerie, de l'autre une page d'épopée moderne.

L'art séduisant de Meissonier est imparfait encore par d'autres côtés; il n'a peint pour ainsi dire que des hommes, et il n'a pas osé s'attaquer aux proportions naturelles. Je me figure que la physionomie de sphinx et les grâces sinueuses de la femme l'ont effarouché; son exécution est matériellement très-délicate : elle eût peut-être manqué de ressources pour exprimer l'infinie variété des sentiments, des passions et des pensées empreints de légèreté ou de vivacité, qui donnent à la femme son accent indéfinissable et en font une éternelle énigme.

Quant à la résolution de Meissonier de peindre des humains de dix centimètres, elle est le résultat d'un goût particulier, d'un tempérament, peut-être d'une disposition du nerf optique.

Un talent aussi goûté devait avoir des imitateurs; il en a eu. Fauvelet, Chavet, Brillouin ont chaussé les pantoufles de Meissonier et se sont mis à le suivre dans le sentier qu'il s'était tracé. Les deux premiers ont fait avec plus ou moins de talent des imitations, et ont surtout exploité le XVIIIe siècle. Brillouin a cru devoir donner un intérêt de plus à ses tableautins : il a exploité le genre comique avec un certain esprit. Ses compositions sont gentiment arrangées, et les physionomies de ses person-

nages expriment assez clairement ce que l'artiste a voulu leur faire exprimer. Mais l'œuvre d'art n'en a pas acquis plus de valeur.

Le dernier venu des « meissoniéristes » est Vibert, dont le talent est aimable et distingué; il marquera, après Meissonier, dans le groupe des petits maîtres modernes, par son intelligence de la mise en scène, par son habileté d'exécution, par sa bonne humeur. Mais, pas plus que ses émules, il n'a réellement vu ce qui se passait autour de lui; il n'a ni connu ni observé ses contemporains. Pour arriver à obtenir la faveur du public, il a cru nécessaire de l'attirer par de brillants costumes et des sujets bizarres. Sa grande composition de *Gulliver enchaîné* l'a mis tout de suite à son rang. C'était pourtant de l'originalité de seconde main, puisqu'il a eu besoin de Goldsmith pour donner carrière à son imagination; de sorte que le peintre s'est contenté « d'illustrer » l'ouvrage de l'humoriste anglais. Les scènes espagnoles ou turques, qui ont également inspiré Vibert, sont de très-agréables tableaux, délicatement peints, ensoleillés, œuvres originales; mais il semble que l'artiste a avant tout été frappé par l'image extérieure, sans se préoccuper des mœurs et de l'esprit des Turcs et des Espagnols.

Le jour où il sera démontré que le théâtre de la comédie humaine est fermé, je comprendrai la paresse d'esprit de la plupart des peintres, qui se contentent, comme les musiciens virtuoses, de répandre les œuvres des « compositeurs. »

Il y a eu en France, sous la Restauration ou dans le commencement du règne de Louis-Philippe, un employé inférieur du gouvernement, nommé Garbet, qui s'était mis à faire de la peinture, discrètement, en amateur. Il a laissé plusieurs tableaux, en très petit nombre. Son travail le plus important a longtemps figuré dans la collection de M. le général Goethals ; il y figure peut-être encore.

Ce tableau représente *la Foire de Saint-Germain*, à l'époque où peignait l'artiste.

Garbet n'appartenait à aucune école et n'était pas tourmenté par l'idée d'obéir à un principe. Avait-il eu un initiateur? Avait-il suivi un enseignement académique, ou tout autre? Je n'en sais rien. Ce qui est certain, c'est que son talent n'a d'attache nulle part en France, et qu'il a été un réaliste sans le savoir à l'époque où le romantisme triomphait.

Cette *Foire de Saint-Germain* a produit autant d'ébahissement que d'admiration parmi les artistes et les amateurs qui ont eu l'heureuse

fortune de la voir. Il était convenu que certains vêtements sont anti-pittoresques et ne prêtent point à la peinture; les costumes de notre époque, bien entendu, car, grotesques ou non, ceux du passé sont toujours considérés comme de nature à inspirer les artistes. Les maillots mi-parti jaune et vert, bleu et rouge du moyen âge italien, les manches bouffantes du temps de François Ier, les fraises du XVIIe siècle, les perruques de la même époque, les paniers et les vertugadins, etc., etc., qui affublaient nos aïeux de la façon la plus ridicule, n'ont jamais été rejetés comme des obstacles par les peintres appelés à les reproduire pour leurs contemporains et pour la postérité. De nos jours, on s'est complu, on se complaît encore à remettre en honneur ces étrangetés en contradiction avec les formes humaines, qu'elles rendent difformes. Mais on a longtemps combattu l'idée de représenter le XIXe siècle et ses modes, comme étant hostiles à la peinture.

Garbet, en plein romantisme, a protesté par des œuvres contre cet exclusivisme sans logique. Il n'a peut-être pas raisonné, et son art est assez naïf pour qu'on puisse croire à un entraînement naturel sans préoccupation d'esthétique ou de technique. Mais il a prouvé victorieusement qu'il n'y a point de vêtements, si banals

qu'ils puissent paraître, dont il ne soit possible à un vrai peintre de tirer parti.

La raison de cette apparente anomalie s'explique dans les travaux des maîtres du passé. Depuis le XIV[e] siècle jusqu'à nos jours, les grands artistes ont démontré clairement que la variété des accoutrements, qu'elle fût rationnelle ou baroque, n'a pas empêché un chef-d'œuvre de se produire. A-t-on jamais rêvé des enfants fagottés comme les Infantes de Vélasquez, avec leurs longues jupes qui les rendent disgracieuses, sinon extravagantes! L'art n'a pas la mission de reproduire les formes jolies et les modes plaisantes; son but est de caractériser la nature et l'humanité par leurs côtés vraiment significatifs. Chacun de nous a sa physionomie; chaque arbre se distingue par une manière d'être, chaque animal a sa particularité, etc. Il faut représenter ces singularités avec leurs signes divers : de là l'infinie variété des êtres et des choses qui sont à la disposition des artistes; de là aussi la mauvaise influence des principes absolus, qui tendent à enfermer étroitement les manifestations de l'esprit humain dans un cercle, dont on ne peut sortir sans commettre en quelque sorte un sacrilége. Les phases si nombreuses de l'évolution

humaine sont marquées par les manières d'être plus nombreuses encore de ceux qui les ont créées ou subies. On peut dire que chacune des époques qui ont fait étape dans l'histoire a vu les vêtements se transformer, soit par la nécessité, soit par le caprice; mais il est en même temps certain que ces métamorphoses extérieures étaient d'accord avec l'esprit du temps, exprimaient pour ainsi dire cet esprit et les mœurs qui en résultaient. Le vêtement de l'homme en état de civilisation est un complément; il a une grande importance à cause de cela; et les partisans seuls d'un principe unique se sont crus autorisés à railler les peintres qui lui reconnaissaient cette importance. Ingres, le classique par excellence, s'est incliné devant cette vérité, quand il a peint les portraits de Molé et de Bertin de Vaux en redingote, des chefs-d'œuvre. Qu'eût-on pensé de lui, s'il avait vêtu ses modèles de la tunique et de la clamyde?

En représentant l'époque actuelle, il y a homogénéité entre l'homme et son vêtement. En représentant les époques passées, on produit des à peu près, pour la raison que chacun de nous se faisant le vêtement qu'il lui plaît et qui s'accorde ainsi avec sa personnalité, il est

impossible au peintre de montrer avec leur véritable caractère les personnages qu'il n'a point vu vivre. Ce double intérêt que présente le contemporain compose l'unité indispensable à une œuvre vraiment significative.

Voilà en quoi Garbet est, selon moi, un maître à plus de titres que Meissonier.

La *Foire de Saint-Germain* a ce double intérêt de montrer les hommes d'une époque précise; autant hommes que les personnages de Meissonier, plus vivants, plus réels, puisque l'artiste a pu les étudier directement.

A-t-il songé à la difficulté à laquelle il allait se heurter en peignant des contemporains si vilainement, si disgracieusement vêtus? Je ne le crois pas; il n'a point vu là de problème à résoudre, pas plus que Jean Steen et Ostade, Brauwer et Terburg en arrêt devant les scènes hollandaises de l'heure où ils vivaient. Garbet avait de bons yeux, des yeux de peintre et d'observateur, il s'en est servi. Ses personnages ont la taille de ceux de Meissonier; ils sont groupés en plein air autour des baraques foraines, avec un vrai désordre qui n'est pas composé, ce qui prouve une rouerie rare chez ce peintre naïf. Les physionomies sont exprimées nettement, sans tendances à la caricature

ou à l'Idéal : il ne faut point avoir vécu dans ce milieu pour reconnaître que ce sont les bourgeois de la Restauration, se livrant à des plaisirs que nous trouverions sans doute niais aujourd'hui. L'œuvre est exquise de couleur, chaude, savoureuse, avec des finesses argentines dans le ciel, de l'air autour des groupes, une perspective si juste dans les tonalités qu'on ne fait pas de commentaires techniques pour en découvrir les secrets. Tout ce petit monde semble se mouvoir et parler selon son instinct et son désir. Il suffirait d'un tableau comme cette *Foire de Saint-Germain* pour donner raison à tout jamais au principe qui dit que, pour faire œuvre vivante, il faut s'inspirer de la vie; et non pas seulement pour faire des « tableaux de genre, » mais pour peindre l'histoire, ainsi que l'ont fait Rembrandt, Van der Helst et Franz Hals, — et Ingres après eux dans ses portraits, et Van Eyck, Memling, Durer, Holbein avant eux.

Les peintres de mœurs sont nombreux en France aujourd'hui. Je me suis attaché à l'étude de deux hommes qui m'ont semblé représenter deux principes différents, bien nettement, et pour en faire ressortir les valeurs essentielles. J'aurais pu, comme il était également possible de le faire pour les autres parti-

cularistes, citer et définir d'autres talents, sans rien ajouter à mes arguments (1).

(1) Faut-il considérer Alfred Stevens, né à Bruxelles où il a fait ses premières études chez Navez, maître classique, comme peintre français ou comme peintre belge? Scheffer et Léopold Robert sont classés parmi les artistes de l'école française, quoique nés étrangers. C'est la mort qui a déterminé la famille artistique à laquelle ils appartiennent. Tant qu'Alfred Stevens vivra, il y aura doute sur sa nationalité de peintre. J'ai donc cru devoir m'abstenir de caractériser son œuvre. Florent Willems et Gustave de Jonghe sont dans la même situation.

IX

LE PAYSAGE

Il semblerait que l'on dût être d'accord sur le principe esthétique du paysagiste : l'homme est en contemplation devant la nature; les caractères divers, les charmes multiples des tableaux changeants le pénètrent et l'attendrissent, et il en veut fixer les aspects ou en détailler les éléments. Chacun de nous étant impressionné selon son tempérament, les productions seront personnelles, donc forcément distinctes et variées. Que peut-on demander de plus ?

Une des particularités de l'intelligence, c'est qu'elle s'ingénie à créer. Ce qui est ne lui suffit pas, elle y veut ajouter ce qu'elle imagine, dût-elle pour cela défigurer la nature et l'homme, sacrifier le vrai, tout bouleverser. N'en est-on pas arrivé à faire de la foudre, cette arme des dieux, le facteur de nos rapports commerciaux? La sublimité des espaces ne satisfait pas notre savoir; nous voulons calculer la pesanteur des astres, connaître leur composition, pénétrer les mystères dont ils sont encore entourés. C'est cette ardeur que rien n'assouvit qui nous place au premier rang des êtres vivants à la surface du globe terrestre.

Contempler serait se borner. Chacun de nous a ses aspirations et tend à un but. Notre intelligence se développe à mesure que notre savoir grandit, que nos besoins se multiplient. Dans les arts, nous avons toujours été sollicités — toujours et à toutes les époques — par des idées et des synthèses pour ainsi dire contraires aux lois des choses naturelles, ce qui fait qu'on a pu présenter l'art comme étant en opposition à la nature (1). D'un autre côté on explique le mot *artifice* par « combinaison de moyens (2) ». Le rapprochement est clair et

(1) Littré, *Dictionnaire*.
(2) Id.

significatif. Quoi que nous fassions avec la réalité pour inspiratrice, notre travail, étant le produit d'une intelligence, ne pourra jamais affecter un caractère de servilité. L'imitation sèche est une œuvre bornée. Plus le penseur met de lui-même dans ce qu'il fait, plus il montre de singularité, de particularité, de génie, plus il est « artiste ».

Les disputes d'écoles et de principes n'ont donc rien qui doive étonner. On ne sera jamais d'accord sur les questions d'art, qui, étant questions de sentiment, se plient à tant d'interprétations hostiles les unes aux autres.

N'y a-t-il pas eu en France (1) des artistes qui ont imaginé de « composer » des jardins, de tailler les arbres qu'on y plantait sur un dessin régulier, de leur donner des formes différentes de celles qu'ils auraient eues si on les avait laissés croître en toute liberté? Cet idéal est devenu classique. En Angleterre, on s'ingénie, au contraire, à donner aux parcs des aspects pittoresques où l'art, par des combinaisons intelligentes, s'est inspiré directement de la nature; les arbres, au lieu d'être taillés en murailles ou en pyramides, sont respectés avec un soin pieux.

Le principe classique en peinture a égale-

(1) En Belgique, au XVIe siècle, on a également « civilisé » la nature en mutilant les arbres.

ment créé un paysage idéal. Claude Gelée et Nicolas Poussin ont pensé que pour accorder les temps héroïques ou seulement historiques de la Grèce et de Rome avec l'espace où les faits se sont déroulés, il fallait que la nature se prêtât à leurs fantaisies, s'idéalisât avec les êtres qu'ils voulaient faire revivre. Bien que dans leurs paysages l'homme ne soit qu'un accessoire, il leur a semblé qu'on ne pouvait représenter des personnages quasi-fabuleux sans les placer dans des milieux en quelque sorte immatérialisés. Ils obéissaient ainsi aux idées de leur époque, à la suite de la renaissance italienne, et ils étaient logiques. Les marines et les paysages de Claude Lorrain sont comme des féeries auxquelles il a essayé de donner un caractère de sublimité ; ce sont des décorations délicates et intellectuelles, éclairées par une lumière factice caressante et douce aux yeux, mais qui n'ont qu'un rapport lointain avec la vérité. Ses arbres affectent des formes particulières où l'on ne reconnaît pas leur essence, un style imaginé qui paraît en harmonie avec les héros et les dieux qui leur font l'honneur de vivre un moment dans leur voisinage. On les a trouvés nobles, par contraste avec la végétation réelle, considérée comme vulgaire, puisque le vulgaire, le paysan, l'ouvrier, vous ou moi, les

animaux eux-mêmes, se trouvent en harmonie avec elle. Il est logique aussi que l'atmosphère des tableaux du Lorrain et du Poussin soit de telle qualité que l'homme ordinaire n'y respirerait point : l'œuvre est ainsi homogène dans son ensemble et le produit d'une synthèse parfaite; en outre, elle répondait aux idées du temps.

Cet art se meurt aujourd'hui; il a eu encore quelques représentants en France au XIX[e] siècle, par continuité, pour ne point arriver brusquement au naturalisme. Paul Flandrin et Aligny ont été les représentants les plus convaincus de cette école, et leur idéalisme a marqué une décadence qui eût suffi à arrêter net le principe dans son expansion. A l'exemple de tous les continuateurs, ce sont surtout les défauts des maîtres qu'ils ont cultivés. Leur peinture sèche, leur coloration dure, le style compassé de leurs lignes n'ont plus rien d'attrayant. Le charme étrange du Lorrain, la grandeur romaine du Poussin se transforment, sous le pinceau de Paul Flandrin, en nature morte, en paysages de carton ou de métal.

Il était d'ailleurs inutile de conserver une atmosphère et une végétation spéciales, un pays fabuleux pour les dieux et les héros, du moment que dieux et héros étaient balayés par le courant critique et scientifique de l'époque. Ou

bien il fallait ramener la fable aux proportions humaines, ce qui eût été un anachronisme et une discordance.

Cette seule réflexion démontre, me semble-t-il, que l'art suit le courant des opinions générales, et qu'il doit le suivre. Il ne peut pas être une expression particulière de l'esprit, en désaccord avec les variations des mouvements humains; il s'attarde quelquefois, quelquefois il devance : il ne peut être à un moment donné rouage à part dans la grande machine où la société se meut. Le paysage n'échappe point à cette loi, pas plus que l'architecture, la peinture et la musique. Le milieu où l'on vit féconde la pensée et lui donne une direction. Si cela n'était pas vrai, on verrait des nations persister dans des traditions contraires à leur existence présente; quelques hommes résistent au mouvement; mais l'ensemble des idées suit un élan, une poussée, lente ou rapide, selon la nature des intelligences et les nécessités de la vie sociale.

Paul Flandrin est resté attaché au paysage idéal, alors qu'autour de lui tous les peintres, chacun à sa manière, acclamaient le renouveau; il a été du nombre des esprits croyants qui ont continué, après Galilée, à déclarer que le soleil tournait autour de la terre.

On a dit que l'influence de Turner et de Constable avait été très-grande sur la révolution qui s'est faite en France dans la peinture de paysage. Constable surtout, a-t-on assuré, a ouvert les yeux à Th. Rousseau, à Cabat, à Dupré; Rousseau a vécu en Angleterre; il est l'un des premiers initiateurs de la nouvelle école. Peu importe! Que le vent soit venu de l'ouest ou du nord, les yeux se sont tournés vers la réalité, ont dédaigné les dieux et l'idéal, ont aimé la nature pour elle-même et non pour les chimères qu'elle avait fait enfanter en d'autres temps. Les attractions étaient directes. La nature parlait maintenant sans intermédiaire. Puisque l'écho n'était plus un personnage ironique, mais une répercussion du son, on trouva déraisonnable de le représenter par la figure d'une femme nue. Les bois parurent pittoresques et mystérieux sans leur donner une population d'êtres mensongers; les fauves, le gibier quelconque, le chasseur, le bûcheron, les amoureux apparurent dans les tableaux, ainsi qu'ils y apparaissent réellement. Au lieu de mettre en scène les dieux qui présidaient aux éléments, on peignit les désordres de l'air et de la terre, les travaux des champs, les mœurs des travailleurs, l'effet de la lumière sur les corps, les saisons, les climats, en leurs

infinies variétés. On se plongea ainsi, éperdu, au sein de la mère, on prit un nouveau bain de vie.

Le point de départ de cette nouvelle chevauchée de l'esprit humain dans la réalité est la Hollande et la Flandre du XVII[e] siècle. Ruisdael, Hobbema, Rembrandt, après Van Goyen; Cuijp et Paul Potter; Rubens, Snyders, David Teniers, après Pateniers et Breughel, avaient ouvert la voie. Constable et Turner ne les ont pas ignorés, et, quoique leur art ait son originalité, il n'en est pas moins un arrière-petit-fils de l'art néerlandais.

C'est donc surtout à Théodore Rousseau que l'école moderne du paysage doit son épanouissement en France. Il ne fut peut-être pas le premier à tenter une diversion en faveur de la vérité sans voile, puisque Paul Huet est son aîné; mais l'énergie de sa protestation et la puissance de son interprétation le placent évidemment à la tête des rénovateurs du paysage moderne.

La postérité existe déjà pour lui. Il est un maître, classé, comme Ruisdael, Hobbema et Constable, comme Rembrandt et le Lorrain.

Comment se fait-il, cependant, qu'une individualité puisse se manifester avec autant de vigueur par le produit d'études consciencieuses

d'après les tableaux de la nature, sans l'intervention de l'imagination, que par des créations et un style en opposition avec la réalité?

C'est que notre imagination est bien pauvre pour créer des images dignes d'être comparées aux splendeurs du réel. Il ne faut pas oublier que nous n'avons que les éléments du réel pour composer nos fantaisies; qu'au fond, c'est toujours ce qui est qui nous sert à imaginer; que nous ne pouvons inventer ni une ligne, ni une forme, ni une couleur, ni un être, ni quoi que ce soit, en dehors des frontières de notre vision. Peintres et poètes ont eu beau s'évertuer à vouloir sortir du cercle des choses tangibles, l'impuissance les y a toujours ramenés. Les dieux ne peuvent nous apparaître que sous figures d'hommes, ou de monstres composites, constitués avec des éléments « vulgaires, » moitié humain, moitié poisson, lion à tête d'oiseau, chimères à tête de femme, armées de griffes, et se terminant en reptile. Aux époques où l'art atteint son apogée relatif, les dieux sont représentés sous la forme humaine; l'ouvrage de l'imagination est borné alors que le savoir lui aide le plus puissamment. C'est aux époques de transition et d'obscurité qu'on crée le plus d'êtres hétérogènes : ainsi au moyen âge, lorsque l'esprit général

est plein de superstitions et de terreurs.

Dans cet ordre d'idées, nous ne pouvons guère nous développer : ce serait donc la fantaisie mise en œuvre par les idéalistes qui formerait un cercle restreint où l'imagination va se heurter bientôt, pour se retourner sans cesse sur elle-même ; tandis que la nature nous offre un champ inépuisable et toujours nouveau. L'ignorance primitive ne présentait-elle pas le ciel comme un plafond de cristal bleu où les étoiles étaient attachées pour réjouir les yeux des hommes? Quelle misérable image devant la réalité de l'infini parsemé de soleils !

La nature et l'univers, voilà donc le domaine de l'étude, qui va jusqu'à la contemplation et l'extase. Du moment qu'on imagine, on se place au-dessous du réel. Les paysagistes, en se débarrassant des liens de l'idéal et en revenant au principe de l'interprétation consciencieuse et libre, élargissaient à l'infini le cercle à parcourir.

Ajoutez à cela les tempéraments divers, vous comprendrez que la nouvelle école ait produit des maîtres nombreux, à cause de cette variété des tempéraments, et de la technique adoptée par chacun d'eux. Entre l'art de Poussin et l'art de Th. Rousseau, il y a la différence d'un règlement à un principe; l'un contient, l'autre

épanouit; l'un pèse sur la personnalité, l'autre provoque à son développement. La preuve en est dans l'air de famille que tout le monde peut constater entre les paysages académiques, et dans la variété et la richesse qui caractérisent les œuvres des peintres réalistes (1). La beauté conventionnelle ne pourra jamais lutter avec les manifestations du vrai, qui vont du simple au composé, du grotesque au sublime.

L'art classique du paysage était l'expression d'une fantaisie intellectuelle; l'art moderne exprime au contraire des sentiments, produits d'une communion plus intime de l'homme avec la nature.

L'œuvre de Th. Rousseau, à ce point de vue, a une importance considérable; il constate un labeur profond, une ténacité passionnée, un amour du vrai tel que sa recherche en a laissé des traces dans certains de ses tableaux, dont l'exécution est tourmentée et alourdie. Il poursuivait son idéal avec une si belle ardeur, une fermeté si résolue, qu'il finissait souvent par le perdre dans les brumes de sa pensée. Il ne se

(1) Le mot est clair et rend bien l'idée de peintres du réel. Sa signification est bien plus nette que celle des mots *classique* et *romantique*. Les critiques qui l'emploient avec un mépris au moins étrange veulent sans doute faire supposer qu'ils sont des êtres immatériels. Lorsqu'on manifeste tant de dédain pour le vrai, c'est qu'on a l'amour de l'erreur et du mensonge.

contentait point; il ne tourmentait son œuvre qu'avec l'espoir toujours renaissant que le but serait définitivement atteint. Il avait l'entêtement de l'alchimiste à la découverte de la pierre philosophale.

Seulement, ce n'était pas l'absolu qu'il s'efforçait de saisir; il aspirait à représenter la vie dans ses manifestations extérieures, le mariage du soleil et des ombres, de l'air et des choses, l'effet des saisons sur les champs et les bois, les intempéries, les forêts mystérieuses, le gai printemps, l'été brûlant, le mélancolique automne, avec les changements illimités que les mouvements de l'atmosphère et la variation de la température peuvent leur donner. Il entendait en lui murmurer la poésie intime des végétations, et l'apparence des formes et des couleurs ne lui suffisait pas. C'était une lutte entre son impuissance relative et les beautés innombrables du réel. Quel champ d'activité plus vaste pourrait-on désirer? Poussin, le Lorrain même n'ont jamais eu la pensée de ces sensations nouvelles. Aussi, le résultat des études de Th. Rousseau est-il merveilleux, comparé à celui qu'avaient obtenu ses prédécesseurs.

Cet art vivant exigeait une nouvelle technique. Les procédés employés par les peintres

de l'école classique étaient réduits à leur plus simple expression et donnaient de maigres résultats. Tous les objets faisant partie d'une composition s'accusaient de la même manière, qu'ils fussent solides ou liquides, lourds ou légers ; la terre et l'air apparaissaient peu à peu sous un travail plus ou moins habile où l'on ne sentait pas la volonté de l'artiste.

Cette volonté se manifeste dans la facture de Th. Rousseau par une variété de moyens purement techniques selon la nature des objets à reproduire. Il importe peu évidemment qu'on obtienne un bon résultat par des empâtements ou par des frottis : c'est là la cuisine de l'art. Mais il y a un fait à constater et qui n'est pas indifférent : c'est que, pour pénétrer au cœur des choses et en exprimer la vie, la « main-d'œuvre » est tout autre que pour représenter des idéalités. Les objets tangibles ont un corps; les objets imaginés n'en ont pas. Un dieu a beau revêtir des formes corporelles, on ne se fait pas illusion sur la substance dont on le croit composé. Il ne peut guère apparaître dans notre imagination, malgré ses traits extérieurs, sous les espèces du sang et des nerfs, des os et des muscles. Ainsi il est également inutile que les arbres des paysages idéals soient peints de façon à se mouvoir en apparence, et les nuages

du ciel imaginé ne doivent pas pouvoir rouler, courir ou se dissoudre dans l'espace : il suffit qu'ils aient le style convenu, qu'ils répondent à la formule.

L'art moderne a d'autres ambitions. C'est la vérité en toutes ses manifestations qu'il poursuit amoureusement. A force de travaux quelquefois pénibles, quelquefois aussi dans l'emportement passionné de la première heure, les ciels profonds se meuvent ou vibrent, ou pèsent menaçants par de lourdes nuées pleines d'électricité, ou rient par des finesses argentines trouées du bleu de l'éther. Le paysage participe du caractère de l'espace; l'arbre semble attendre le heurt violent de la tempête, ou plie affolé sous l'effort, ou se balance doucement au souffle d'un vent léger; l'eau se teinte de mille façons différentes, agitée ou au repos complet. Ces « matérialités » ne préoccupaient nullement les peintres de l'idéal. Ils défendaient aux éléments de troubler la sérénité de leurs tableaux, où les dieux et des nymphes placides sont groupés savamment dans des poses connues, d'une noblesse de convention (1). Les tendances

(1) Il se peut sans doute qu'un paysagiste tel que Daubigny me fasse trouver du charme à une vue des bords de la Marne ou des bords de l'Oise; mais si cette rivière aimable et familière prend tout à coup le nom d'un fleuve fabuleux, d'Achéloüs ou d'Evène, si je vois aborder sur la rive le centaure Nésus tenant dans ses bras une

sont significatives : d'un côté l'esprit est tourné vers ce qui est, de l'autre vers l'imaginé. On conçoit facilement que les personnages, dans les paysages académiques, conservent la même attitude pendant des siècles : que leur importe la vie commune ! Tandis qu'on peut s'étonner de voir que les arbres tourmentés par l'orage, dans un paysage de Rousseau, ne reviennent pas à leur calme habituel après quelque temps d'un mouvement violent qui semble réel.

Je me rappelle un de ses tableaux représentant un site boisé, dont le sol est accidenté, où la pluie a fait rage. Le ciel est encore noir de nuées menaçantes, mais il y a apaisement dans l'atmosphère : par des déchirures à l'horizon, l'espace se dégage ; tout à l'heure, le ciel se découvrira et peut-être un rayon de soleil va luire sur les arbres dégouttant de pluie, sur la terre noire qui a bu comme une éponge, sur les ruisseaux grossis qui prennent des airs de torrents. Cette impression était rendue visible; il n'y avait point à s'y tromper. Les arbres, d'un vert assombri

femme qui est Déjanire, et blessé mortellement par la flèche d'un héros qui s'appelle Hercule et qu'on aperçoit, sur l'autre bord, menaçant et indigné, *si le paysage se colore d'une teinte qui l'éloigne dans la perspective du temps*, s'il a un caractère inculte et sauvage, me voilà transporté sur la terre de Saturne, à ces époques lointaines où les cavaliers de la Thessalie...... etc., etc. »

(CH. BLANC, *les Beaux-arts à l'Exposition universelle de* 1878.)

par la pluie, semblaient fatigués de la lutte par une immobilité d'un accent particulier. L'humidité de l'air lui donnait une sorte d'opacité et de tristesse qui pesait sur les objets. Mais la nature était apaisée et soulagée après ce rude assaut ; elle revenait à elle comme un malade qui a subi une crise et qui pressent la convalescence.

Dans un autre tableau, Rousseau a montré le printemps par un de ces jours tièdes qui succèdent aux pluies bienfaisantes. La scène représente une route traversant un village ; à droite et à gauche, des pommiers en fleurs ; çà et là une maison de paysan mal équilibrée, et narguant l'alignement. Le ciel est pur, avec des vapeurs blanches à l'horizon ; un gai soleil caresse la terre et lui donne des frémissements de plaisir ; des buées flottent encore sur le sol. Ce sera une journée exquise.

Une autre fois, c'est l'automne, dans la forêt, que Rousseau est parvenu à saisir dans sa réalité locale et dans sa caractéristique. Une grandeur sauvage, une mélancolie farouche ; les rugosités de la structure apparaissent déjà sous le manteau jauni des arbres, percé de trous sombres. Un ciel gris et bas, éclairé de lueurs pâles ; le voile de la nature se tisse dans les airs ; mais, avant de disparaître, la parure éclate en colorations violentes que les brumes adou-

cissent à peine : les ors ternis, les pourpres, les roux mêlés aux verts intenses, aux gris sourds, aux velours profonds des mousses, expriment cette beauté particulière de l'arrière-saison, que les tableaux des maîtres du XVIIe siècle représentaient d'une manière timide, par des tonalités mornes et discrètes qui produisaient un automne de fantaisie.

On n'avait pas osé non plus s'attaquer à l'été vert, au plein soleil, aux effets absolument lumineux, qui semblaient manquer de poésie, d'un certain charme, également convenu.

Rousseau, ses émules et ses successeurs ont eu l'audace de penser que toute vérité était bonne à dire en peinture comme en philosophie, et les âpretés de juillet, et les clartés aveuglantes du midi, et les pousses « crues » du printemps apparurent aux expositions, dans leurs bordures, comme les fenêtres ouvertes sur les champs, à toutes les heures et par tous temps, protestant ainsi contre les ensembles constitués dans les ateliers, et dont les lignes et les couleurs étaient également fausses.

L'interprétation libre a eu surtout pour résultat de varier les produits. Chacun comprit la nature à sa manière et donna son impression personnelle. A l'Ecole ainsi succéda l'individualité, et l'ensemble des individualités composa

une école nouvelle; l'art répondit au principe général de libre examen, admis en philosophie et dans l'étude de toutes les sciences qui prêtent au développement de l'esprit humain.

A côté de Rousseau, d'autres paysagistes de talent remarquable donnent un éclat extraordinaire à la révolution. Dupré, dont la ténacité égale celle de Rousseau, Cabat, Paul Huet, Marilhat, Corot, Diaz composent une pléiade qui n'a point eu son égale dans l'histoire du paysage depuis que l'homme essaie de fixer ses impressions par la couleur. Quelle diversité dans ces passions pour les champs et les bois, pour la mer et pour les montagnes! Comme chacun se dirige bien, allègrement, vers les sites qu'il préfère et les effets qui le séduisent! Ils vont jusqu'à s'expatrier, comme Marilhat, pour donner satisfaction à la soif de l'inconnu qui les tourmente depuis qu'il sont débarrassés des lisières de l'École. Et ceux-là même qui, comme Corot, regrettent encore les êtres fabuleux de la mythologie païenne, trouvent en France des coins intimes où des nymphes peuvent s'ébattre à l'aube, des bois aux tons argentés qui abritent, sans trop heurter nos idées actuelles, les amours de quelque faune barbu et de quelque dryade au goût bizarre.

Car c'est là l'effet naturel de l'indépendance

de l'esprit : chacun se trouvant autorisé à écouter ses instincts secrets, à obéir à sa pensée intime, les visions même ont le droit de se manifester. Il est évident que les paysages de Corot ne sont pas, à proprement parler, des réalités. Il a vu les bois et les champs à travers une gaze d'argent qui leur a donné une poésie particulière. Il y a donc là un parti pris, une convention, aussi accentués que dans les paysages de Claude Lorrain. Seulement, c'est un parti pris personnel, qui exprime des impressions et un sentiment particuliers à un peintre, et non une doctrine académique. La vie, dans les tableaux de Corot, ne se manifeste pas comme dans les tableaux de Rousseau ou de Marilhat. Les éclats lumineux, les ombres profondes, les tonalités violentes, la solidité des roches sont chez Corot d'une essence en quelque sorte épuisée; à la fois plaintive et paisible, et souriante à la façon des convalescentes, *sa* nature ne lui apparaît qu'aux heures où la lutte du jour et de la nuit donne aux objets des formes indécises; il y a dans ses soleils couchants une sérénité et un mystère qui ne ressemblent point à la sérénité et au mystère des soleils couchants « des autres; » ils n'ont rien de commun non plus avec les splendeurs dorées des crépuscules du Lorrain.

Personne ne s'est placé entre Corot et les paysages qui lui ont inspiré tant de pages délicates, où l'idylle se trouve si bien dans son milieu. A côté de Rousseau, âpre et positif, de Marilhat, dont le talent se caractérise par la distinction du style et le choix des sites, à côté de Diaz dont l'harmonie est un composé de pierres précieuses, Corot reste un maître exquis dans sa singularité, fascinateur pour les esprits enclins à la rêverie, à la fantaisie, à l'élégie mélancolique qui ne va jamais jusqu'aux larmes. Sa technique est en harmonie avec la beauté qu'il a poursuivie et atteinte : des tonalités de vert-de-gris se fondent entre elles au moyen d'une exécution preste et qu'on dirait hâtive; il semble que le peintre ait eu peur d'effaroucher « l'âme » délicate des choses en donnant même à la partie solide de ses tableaux un accent trop matériel. Les feuilles paraissent voltiger autour des arbres, comme des papillons, au lieu d'y être attachées. Des vents légers se glissent entre les branches, rasent les herbes, plissent à peine l'eau des étangs, pour les moirer et leur ôter leur éclat métallique. Des fleurettes élèvent çà et là leurs blancheurs d'argent; le bleu trop vif de l'éther est voilé sous une vapeur laiteuse qui monte et descend comme un brouillard se mouvant sous

l'attraction solaire. Peu de variété dans ce talent aimable et tout d'une pièce ; mais assez cependant pour qu'on ne puisse l'accuser de monotonie.

Diaz, paysagiste, est à l'antipode de Corot. L'un adoucit les teintes, l'autre les accuse. Corot caresse ses toiles; Diaz les tourmente, les empâte, leur fait subir de nombreux travaux : il tient du tempérament de Th. Rousseau et de Jules Dupré. On ne pénètre d'abord pas facilement dans ses intérieurs de forêt ; au premier aspect, ce sont des tapisseries tissées de fils superbes, soie et velours, et semées çà et là de pierreries. Il faut s'habituer à ces formes touffues, à cet enchevêtrement du feuillage, dans les percées duquel apparaissent les bleus intenses du ciel et des nuées d'or : les plans divers finissent par se distinguer. L'idée du mystère et de la pénombre est ainsi exprimée, mais il y a quelque exagération dans les moyens employés. Quelquefois, en automne, les bois font ainsi penser à des amas de joyaux, et partout le regard émerveillé rencontre la topaze et l'or, le rubis, le saphir et l'émeraude ; mais la comparaison s'arrête à la couleur, au feu, aux étincellements, car les forêts se meuvent et les pierreries sont inertes, l'amas des feuilles palpite et les joyaux sont comme

des yeux fantastiques, immobilisés. L'art de Diaz est donc bien le contraire de celui de Corot.

Mais Diaz a animé ses forêts; lui aussi a demandé aux temps antiques, ou aux pays du soleil, des êtres qui puissent vivre dans les espaces de nature exceptionnelle qu'il a créés. Il a groupé des nymphes et des dieux champêtres sous les chênes majestueux; des femmes de l'Orient se baignent dans les étangs ombreux; des groupes d'enfants, vêtus de couleurs tendres, jouent sur les gazons envahis par la pénombre. Et tandis que le château mauresque reçoit un dernier rayon de soleil fauve, au fond des allées d'un parc où la nuit a déjà pénétré, les filles du sérail rêvent, à demi-nues, à des pays inconnus qu'elles ne verront jamais.

Le peintre de scènes mythologiques de fantaisie — produits d'une double idéalité — et de scènes de genre tout aussi fantaisistes, est donc encore un artiste à part dans ce groupe des romantiques de la première période, qui ont aidé au mouvement révolutionnaire. Diaz est un romantique comme Corot, mais d'un tempérament tout autre. La nature a été pour lui un prétexte bien plutôt qu'un guide. Ce n'était pas une certaine vérité relative qu'il

voulait reproduire, mais des tableaux changeants qui se composaient dans son cerveau comme dans un kaléïdoscope vivant. Ses femmes turques, vêtues d'étoffes délicates et lumineuses, et dont les chairs ressemblent à des rayons de soleil, ses enfants d'un insuffisant modelé, ses nymphes nues, ses déesses endormies au fond des bois solitaires, ne sont point doués de cette beauté sculpturale que les Grecs ont donnée à leurs chefs-d'œuvre; ce sont des êtres au contour insaisissable, sous la peau dorée desquels on ne retrouve ni l'ossature, ni les muscles, ni le sang des mortels. Il ne faut point les analyser, pas plus qu'il ne faut toucher aux ailes des papillons; il est prudent de les voir à distance et de se laisser séduire par leurs grâces un peu affectées et l'inconsistance de leur chair sans palpitation, en se gardant bien de leur demander les qualités plastiques dont elles peuvent se passer.

Ils sont nombreux, ces amoureux de la parure de la terre et chacun d'eux a trouvé et démontré que la vérité avait autant de poésie plaintive ou robuste que l'imaginé. Achard vient modestement après Rousseau, Dupré et Diaz, avec des sites solitaires où il y a surtout de l'austérité, même une sorte de tristesse. Anastasi, quoique élève de Corot, donne une note bien individuelle dans

ses paysages aimables, dont l'accent est en harmonie avec son nom. Français reproduit les coins intimes des environs de Paris, ou d'autres parties de la France, d'un caractère discret, avec des grâces essentielles toutes différentes de celles de Corot, plus positives dans leurs élégances, et s'épanouissant dans un air moins radieux. Tandis que Belly allait en Orient et en Égypte à la recherche des sites embrasés, où se tordent des arbres étranges, Chintreuil se plaisait à représenter les champs paisibles et verdoyants, caressés par un doux soleil. Une nouvelle génération maintenant succède à ces maîtres divers, dont les derniers, se dérobant de plus en plus aux influences des esthétiques surannées et des siècles, vivent ou ont vécu plus familièrement encore avec la nature. Daubigny père a passé une partie de son existence au bord de l'Oise, une des rivières les plus gracieusement pittoresques du nord de la France. Il a peint beaucoup de printemps délicieux, d'arbres en fleurs ; personne n'a mieux représenté la jeunesse de la nature, ni avec plus d'amour, en employant des moyens plus sobres et plus de bonhomie. Il est aussi un des rares peintres qui aient tenté de représenter la nuit et ses ombres fantasques, et son silence imposant qui portent la terreur dans les cœurs faibles : la

sensation est si bien exprimée qu'il semble en effet que le silence lui-même a pu être peint. D'autre part, Daubigny n'a pas craint de transporter sur sa toile une plaine qui fuit vers un horizon très-bas, champ de trèfle ou de blé, envahi par les coquelicots. Ah! c'est bien vulgaire, comparé aux paysages combinés dans l'imagination, au moyen d'arbres de style noble et de « fabriques » architecturales, pour satisfaire les esprits nourris de la poésie grecque et élevés avec les dieux de l'idolâtrie païenne! Mais il en faut prendre son parti : l'art du peintre, au XIXe siècle, est livré aux mains des barbares; c'est pourquoi l'on ose dire qu'un paysan de Millet, de style abrupt, charpenté pour travailler la terre, est noble à sa manière comme Apollon l'est à la sienne.

Les uns sont amoureux du clair obscur ou de la lumière, les autres de l'élégance, les autres des tourmentes de l'air ravageant la végétation, ou des heures sombres pendant lesquelles la nature semble pour toujours ensevelie sous son linceul de neige.

Les paysages d'Harpignies sont remarquables par le choix des sites, par le dessin distingué des formes, par le modelé des parties solides des plans divers, par l'étude consciencieuse des essences d'arbres et des plantes. Harpignies

n'est pas à proprement parler un coloriste ; ses tonalités, quoique harmonieuses, manquent de charme, et il y a de la dureté dans sa facture. Mais son talent est des plus sincères et des plus sympathiques, d'un accent bien personnel, quoique attiré par tempérament vers les doctrines classiques.

Émile Breton, frère du peintre des paysanneries, aime à peindre les éléments en désordre, les coins sauvages, les heures crépusculaires, les rudes climats. Exécution large, tonalités vigoureuses quelquefois poussées jusqu'au noir. De la grandeur et de la simplicité.

On n'a pas donné, ce me semble, à Léonce Chabry, la place à laquelle il a droit dans le groupe des paysagistes français du moment actuel. Peut-être son art a-t-il des austérités et des tristesses qui ne trouvent pas facilement accès au cœur de la foule ; peut-être la critique n'a-t-elle pas été attirée par ces tableaux, sérieux quelquefois au point qu'ils en deviennent dramatiques. Il y a ainsi des talents vigoureux qui ne parviennent pas à s'imposer, on ne sait pourquoi ; tandis que d'autres, antipathiques au public, comme le talent de Courbet, finissent par triompher même des hostilités déloyales. Léonce Chabry n'en sera pas moins classé parmi les paysagistes français, peu nombreux,

qui ont suivi de très-près les maîtres de l'époque moderne.

Il faut citer également, parmi les derniers venus, Léon Germain Pelouse, dont le talent fin et distingué mérite une mention des plus honorables.

Bien d'autres encore suivent la voie tracée par les romantiques, en serrant de plus près l'impression produite sur eux par les enchantements de la réalité. On dit que les maîtres ont disparu; des critiques mélancoliques se plaignent de la décadence relative de l'école (1). Cette décadence n'est-elle pas plutôt le résultat d'une période de repos, nécessaire après une période de production extraordinaire? N'y a-t-il pas là aussi des causes extérieures, qui seront examinées dans un des chapitres de cette étude? Quoi qu'il en soit, le principe suivi est bon, puisqu'il a laissé aux peintres la liberté aussi complète que possible de l'interprétation. Le demi-siècle qui s'est écoulé depuis la révolution romantique a vu triompher toute une pléiade de paysagistes de premier ordre, qui ont démontré par des œuvres que l'étude de la réalité est seule capable de varier les sensations

(1) « Il nous faut prendre note d'une certaine anémie, d'une certaine lassitude, d'un certain désorientement qui sont dans l'école. » (Ph. de Chennevière, *Gazette des beaux-arts*, mai 1880.)

en les renouvelant sans cesse ; et que, lorsqu'un siècle est inspiré par la vérité dans les sciences, en philosophie par la logique et la justice, l'art doit se laisser emporter dans le même courant, sous peine de ne plus être en corrélation avec les tendances de l'esprit régnant.

X

LES ANIMAUX

Deux courants ont existé également en France pour la peinture des animaux : les tendances différentes ne sont pas tout à fait dans les mêmes rapports que pour la peinture d'histoire, de genre et de paysage. La pensée d'idéaliser les animaux ne semble pas avoir préoccupé les peintres français au point d'en faire des êtres héroïques ou divins. La mythologie païenne pourtant donnait des facilités et des prétextes pour se livrer à ces transfigurations : le grand

Jupiter, maître des dieux et des hommes, se déguisait volontiers en être inférieur pour corrompre les faibles mortelles (1). Et même en se tenant en dehors des religions païennes, il suffisait d'adopter la doctrine académique pour essayer de corriger et de compléter la nature jusqu'à ce qu'on arrivât à produire des êtres parfaits selon certaines règles. Si des tentatives ont été faites, leur influence a été aussi nulle que leur résultat sans valeur.

Ce rapprochement paraîtra peut-être excessif, la supériorité de l'homme sur l'animal étant démontrée par l'histoire du développement intellectuel de l'un et par le cercle relativement étroit où se meuvent les facultés de l'autre. La distance entre eux est assez grande pour que l'homme ait cru pouvoir se considérer comme un être intermédiaire entre la matière organique et la pensée éternelle, et il semble ainsi participer des deux éléments. Mais c'est là une question de science et de philosophie absolument étrangère à la question d'art.

Il s'agit ici d'un problème essentiel, le problème des formes apparentes, du caractère

(1) Les statuaires antiques ne se sont guère occupés que des dieux et des hommes ; mais le principe d'enseignement classique pouvait tout aussi bien être appliqué aux animaux qu'aux dieux et aux hommes par les artistes modernes.

plastique des corps. Il n'y avait point de raison pour qu'on ne voulût pas essayer d'idéaliser les animaux, la même doctrine pouvant être aussi bien appliquée aux races inférieures qu'au maître de la terre.

Des peintres n'ont-ils pas donné au paysage une physionomie ayant des rapports harmonieux avec l'homme idéalisé? Poussin, Claude Gelée et leur timide successeur Flandrin, pénétrés de cette pensée que la nature peut être retouchée, après avoir mis les sites d'accord avec les héros et les dieux qui devaient les honorer de leur présence, se sont gardés cependant d'introduire dans leurs compositions des animaux « retouchés » par eux. C'est là évidemment une lacune dans l'art académique. Il y a bien tout un monde d'animaux idéalisés, mais ils appartiennent au genre fantaisiste et composite, et ne sont à proprement parler que des monstres décoratifs, tels que les sphinx, les sirènes, les chevaux ailés, les inventions des poètes, imitées par les peintres, les êtres qui ont servi de *Deus ex machinâ* aux auteurs tragiques pour dénouer ou renforcer certaines situations.

Le bœuf, le cheval, le mouton, la chèvre, etc., les grands fauves, le poisson ont donc été étudiés, observés librement, sans préoccupation

d'en anoblir le style. Leur caractère typique a paru suffire pour qu'on pût les rendre intéressants.

Carle Vernet, qui a composé des chocs de cavalerie et des scènes de chasse, n'a pas eu assez de talent pour être considéré comme un peintre d'animaux d'un ordre supérieur, qu'on eût pu prendre pour exemple. Il n'a pas fait souche. Géricault, au contraire, a peint admirablement les chevaux, et il est certain que son œuvre, ayant conservé de l'autorité à travers les doctrines et les modes, pour s'imposer définitivement, a dû exercer une pression sur les tempéraments qui avaient quelque affinité avec sa nature.

Brascassat a résisté à cette pression, tout naturellement. Il n'était point coloriste; il n'aspirait point à représenter la vie. Je ne m'étonnerais pas qu'il eût vu, à La Haye, le fameux *Taureau* de grandeur naturelle de Paul Potter et que cet animal eût décidé de sa destinée.

Il n'est ni classique, ni romantique, ni réaliste; il a vu la nature, les animaux, avec les yeux du vulgaire, sans esprit, sans caractère, sans beauté. C'est l'apogée du médiocre, car on ne peut dire que c'est par les défauts qu'il s'est fait des ennemis, ou par des qualités qu'il a triomphé de l'indifférence publique. Son succès,

qui, du reste, a été éphémère, est l'œuvre des amateurs qui voient surtout dans un tableau la reproduction banale, aussi correcte que possible, des êtres et des choses. Ce n'est pas parce qu'il a brillé que Brascassat est cité dans cette étude; mais il a eu une certaine notoriété dans un genre qui n'a donné à la France que des artistes peu nombreux, et il avait droit à cette mention pour le mal qu'il eût pu faire et qu'il n'a point fait. Il a été un bienfaiteur malgré lui.

La France n'a point eu de peintres d'animaux dont elle puisse écrire le nom avec fierté avant le dix-neuvième siècle. L'étude de la nature, en même temps qu'elle créait une école de paysagistes de premier ordre, produisit des peintres d'animaux : Jadin, Troyon, Rosa Bonheur, Palizzi, Fromentin, etc., sont les émules de Th. Rousseau, J. Dupré, de P. Huet, etc. Il eût été du reste plus qu'étrange que les paysagistes s'en fussent tenus au décor, sans y placer les acteurs habituels : chaque milieu n'a-t-il pas ses éléments de vie particuliers? Le sillon trahit le laboureur; la prairie se peuple, dans la pensée, d'herbivores et de ruminants; les bois et les déserts ont leur population spéciale.

Paysagiste d'abord, Troyon se sentit bientôt attiré vers les formes puissantes du bœuf, dont

la couleur fait de si belles « taches » harmonieuses dans la diversité des verts enveloppés d'air, et dont la placidité se marie si bien à l'immobilité relative de la végétation.

Troyon eut beaucoup de peine à se faire admettre parmi les grands peintres modernes de la France (1), et c'est surtout l'étranger qui lui fit sa réputation. Une de ses œuvres typiques les plus parfaites est un *Abreuvoir*, petit tableau de soixante-quinze centimètres sur cinquante environ, qui a été vendu à un amateur hollandais pour la somme de huit cents francs. Le propriétaire en refusait, vingt ans plus tard, soixante mille francs. La différence entre ces chiffres fait comprendre quel espace de temps il a fallu à Troyon pour triompher de la défiance publique. Il avait dû lutter contre un certain idéal qui se résumait en France dans les œuvres de Brascassat, en Belgique dans les ouvrages d'Ommegang et de ses héritiers. Ses moyens étaient l'expression large de la vie et l'amour du réel, et il abandonnait, comme Rousseau, toute doctrine appuyée sur une certaine convention; son aïeul était Albert Cuijp, le Hol-

(1) Les artistes admiraient les belles œuvres de Troyon bien longtemps avant que le public voulût les admettre et les goûtât réellement. Delacroix, Millet et Courbet ont dû également attendre pendant des années qu'on leur rendît justice.

landais, tandis que Brascassat et Ommegang suivaient la voie tracée par Paul Potter, mais le Paul Potter du grand tableau de La Haye, et non celui qui peignit le chef-d'œuvre de la galerie d'Arenberg.

Le public, et un grand nombre de critiques, encore imbus d'idées vieillies, donnaient pour raison de leur antipathie l'exécution de Troyon. Ses tableaux ne leur paraissaient pas assez « finis, » alors pourtant qu'ils étaient parfaitement « terminés. » Sa technique, toute personnelle, effarouchait les gens qui confondent facilement dans leur pensée les deux termes sur lesquels je viens d'appeler l'attention du lecteur.

Le fini, dans les œuvres d'art, est un produit de la patience. Les tableaux de Miéris sont finis en ce sens qu'ils sont léchés, polis, caressés jusqu'à ce que chacun des éléments qui les composent, chairs, rochers, draperies, arbres, murailles, fleurs, ait l'aspect de la porcelaine. Les tableaux d'Ommegang ont ce même insupportable caractère. Ce fini précieux n'a presque plus rien d'artiste; il est en quelque sorte industriel et semble avoir été inventé par les peintres impuissants pour séduire le public en s'adressant à son ignorance et à des goûts inintelligents.

Un tableau, au contraire, est terminé quand le fait ou l'impression sont rendus, quel que soit leur degré de fini. L'exécution est donc parfaite lorsque le résultat poursuivi est obtenu, et cette exécution a une signification tout aussi importante que le motif du tableau ; c'est-à-dire que l'on ne peut séparer la pensée qui a guidé l'artiste dans la composition de son œuvre de la manière dont il l'a exécutée. Ce qu'il est, il l'est aussi bien dans sa technique que dans la recherche de son idéal. L'exécution fait partie du style, quoiqu'elle en soit une division essentiellement matérielle, à ne la considérer que par son côté le plus apparent. Mais, en y réfléchissant, on sera bientôt convaincu que le peintre met inconsciemment de lui-même dans la manière dont il applique ses couleurs sur la toile, dans la façon dont il cherche à exprimer les formes et les tonalités. L'homme et son œuvre forment un tout homogène qu'un enseignement arbitraire seul peut altérer et désagréger. Miéris et Gérard Dow, dont les tableaux sont finis de telle sorte qu'on peut les examiner au moyen d'une lentille, sans qu'ils perdent cette qualité négative, sont des peintres médiocres au point de vue de l'art, tandis que Brauwer et Franz Hals, dont le procédé est souvent brutal, sont des peintres de très-haute valeur.

Les tableaux de Troyon, qui sont l'antipode des tableaux de Brascassat et d'Ommegang, n'ont donc pas été goûtés d'abord du public : on déclarait son exécution insuffisante parce que son dessin semblait peu correct et parce que ses paysages paraissaient avoir été abandonnés avant que la toile fût soigneusement couverte, et on les comparait aux travaux consciencieusement finis de peintres compris et aimés de tout le monde. Sa manière, son génie était au-dessus du savoir commun et du sentiment qui régnait dans le public au moment ou il produisait. Mais la défiance du public fut vaincue par les charmes robustes de son œuvre, et il put jouir, à la fin de sa carrière, d'un triomphe complet, qui effaça sans doute les amertumes de son début.

Cela prouve encore une fois qu'une œuvre d'art n'est pas le produit d'une imitation exacte de la nature : c'est le résultat de l'impression faite sur un cerveau par les choses de la réalité.

L'art de Troyon a de la largeur, de la souplesse, une beauté qui lui est propre. L'artiste a cherché le mouvement en caractérisant formes et couleurs selon leur harmonieuse diversité, sans parti pris, puisque tant de scènes de la vie champêtre, où l'animal est

surtout l'être dominant, produites pendant plus d'un quart de siècle, sont remarquables par leur diversité, et par un accent personnel très-prononcé.

Il a généralement montré les animaux des races bovine et canine dans leurs lignes typiques, génériques, sans trop s'arrêter aux détails, qui lui ont paru d'une contestable utilité. Il a pensé que ce qui caractérise un être, ce n'est point tel contour précis, tel plan déterminé, et que la correction du dessin n'était pas indispensable pour arriver à synthétiser les formes tout en restant dans le vrai. Quand je dis qu'il a pensé, je lui prête peut-être gratuitement un sentiment esthétique préconçu. Il serait sans doute plus juste de dire que l'art de Troyon est engendré du tempérament de Troyon; s'il possède cette individualité remarquable, c'est évidemment parce qu'il a suivi l'impulsion naturelle, sans tenir compte des errements de ses prédécesseurs; et son affinité avec Cuijp n'est pas si étroite qu'on ne puisse affirmer que sans Cuijp il eût été également le Troyon que nous connaissons.

Ses animaux sont vigoureusement peints, modelés par larges plans, dans des tonalités savoureuses; le paysage est quelquefois sobre et sérieux, quelquefois limpide et profond,

quelquefois clair et positif comme si l'artiste s'était servi d'une photographie. Le bœuf ou l'âne est enveloppé d'air ; les vaches paisibles, aux yeux empreints de douceur bête, paissent ou se reposent, ruminantes. C'est le calme des champs, que peuvent seuls troubler les querelles humaines ou les éléments déchaînés. Parfois les formes sont accusées brutalement ou seulement indiquées ; ou bien la facture est çà et là alourdie par des empâtements, tandis que d'autre part de légers frottis conservent toute la finesse de l'esquisse habilement enlevée dans un moment particulièrement heureux. Les variétés dans l'œuvre sont dues autant aux différences d'exécution qu'aux sites et aux motifs divers. L'unité d'expression est donc le résultat de l'emploi de divers moyens qui peuvent paraître étrangers l'un à l'autre. De la spontanéité du travail il résulte enfin aussi que Troyon est inférieur à lui-même dans certains ouvrages, comme tous les chercheurs. Il n'y a guère que les esprits médiocres dont les travaux soient toujours égaux à la somme d'intelligence dont ils peuvent disposer.

La réputation de Rosa Bonheur était déjà européenne alors que Troyon était encore contesté. C'est que Rosa Bonheur avait justement ces qualités réunies qui sont admises d'emblée

par la majorité, qualités qui ne heurtent ni l'opinion reçue, ni les connaissances générales, de sorte qu'elles font pour ainsi dire partie de la propriété intellectuelle de la majorité. La manière la plus facile de faire fortune, à notre époque de vulgarisation universelle, n'est-elle pas de plaire au plus grand nombre possible, de s'adresser à la moyenne des aptitudes et des goûts ?

Rosa Bonheur a toutes les qualités que l'on comprend sans initiation : la science anatomique, un dessin correct, une facture habile, une coloration aimable, ou tout au moins suffisante pour que les amateurs puissent s'en contenter. C'est un talent « intelligent », qui a obtenu toutes les distinctions, toutes les approbations, sauf celles de certains critiques et d'une minorité d'artistes qui ont osé déclarer que ce talent était un composé de qualités ordinaires. Le jugement est certainement trop sévère. Même dans les arts, on peut tenir compte de cet ensemble de facultés modestes, dont l'union produit en somme une force qui n'est point à dédaigner. Sans atteindre à ces hauteurs d'où l'artiste domine ses rivaux, Rosa Bonheur a conquis cependant une place fort honorable dans l'école française moderne de peinture, et une place qu'elle gardera, entre Brascassat et Troyon.

Sans avoir l'ambition de Rosa Bonheur, qui a peint beaucoup de tableaux dans lesquels les animaux sont de dimensions naturelles, Charles Jacque a droit à une mention particulière. Il s'est épris surtout du troupeau de moutons; il l'a montré partout, groupé ou débandé, dans la prairie, au bord des chemins, au parc, à l'étable, le plus souvent par des temps brumeux, à ces heures incertaines dont parle le poète, « où la brise est plus pure et les rayons plus doux », réunion d'êtres inoffensifs condamnés à une mort violente par la nécessité de la vie, au sein d'une nature paisible et reposée.

Le talent de Charles Jacque n'a pas de prétentions bien hautes, mais il est sympathique et il tient parfaitement son rang parmi les peintres de second ordre les plus estimables.

Un peintre de chevaux et de chiens qui jadis a eu quelque succès, Jadin, est oublié aujourd'hui, ou près de l'être. Il cherchait la vie et le mouvement dans des scènes de chasses décoratives, et ne manquait pas de vigueur; mais sa personnalité s'accusait d'une façon trop faible pour qu'elle lui donnât une notoriété et une autorité réelles. Son influence a été à peu près nulle, et, comme j'ai cru devoir faire pour tant d'autres peintres, j'aurais pu ne pas le mentionner, sans nuire à la signification de

cette étude. Mais, puisque je l'ai cité, il serait injuste de ne pas nommer Palizzi, le peintre des chèvres, amoureux de la lumière éclatante du midi mordant les collines rocheuses et creusant des ombres noires sous les arbustes d'un vert sombre. L'exécution est brutale comme la clarté qu'elle veut rendre; par le procédé comme par les résultats obtenus, Palizzi, dans sa sphère plus modeste, est l'antipode de Corot. Son horizon n'est pas vaste, mais on peut affirmer au moins qu'il n'a pas fait d'excursion sur le domaine d'autrui, et sa personnalité, sans être aussi accusée que celle de Corot ou de Troyon, n'en est pas moins réelle.

On peut classer également parmi les peintres d'animaux Eugène Fromentin, bien que le cheval ne joue pas un rôle beaucoup plus important que l'homme dans ses tableaux.

Mais il y a ici à faire une observation intéressante, qui déroute un peu l'analyste et le critique, et qui prouve que toute règle a en effet ses exceptions.

Fromentin, esprit délicat et lettré, que séduisent surtout les finesses et les élégances de la nature, et qui semblait devoir trouver tous les éléments nécessaires à son art dans les formes et les couleurs du nord de l'Europe, s'éprit de l'Algérie et en fit le champ de ses travaux

de peintre et de littérateur. D'un autre côté, il visita la Hollande et la Belgique en gourmet des belles colorations dans l'art et dans la réalité et en critique plein de finesse et de profondeur.

Il semblerait qu'il y eût là une sorte d'inconséquence du caractère et de ses aspirations. Mais l'œuvre de Fromentin démontre au contraire qu'il est resté logique avec lui-même en reproduisant surtout, soit dans ses tableaux, soit dans ses livres, les côtés de la nature africaine qui se trouvaient en harmonie avec son goût et son idéal.

Il n'avait pas besoin de se mentir à lui-même pour donner aux Arabes et à leurs chevaux ces formes d'une élégance et d'une noblesse particulières, si finement rendues dans ses œuvres. Tous les voyageurs, artistes ou autres, sont d'accord à ce sujet : le cheval arabe est doué d'une grâce incomparable dans ses lignes et dans ses mouvements; l'Arabe est digne et fier dans son attitude lorsqu'il n'a pas été corrompu par la « civilisation » étrangère. Fromentin s'est donc trouvé dans son élément; la réalité a été sa collaboratrice; et ainsi il a pu représenter, dans les petites scènes de leur vie nomade, les belles races d'hommes et de chevaux qui vivent dans l'Afrique septentrionale.

Mais où l'on croirait que le peintre a mis quelque complaisance dans les procédés employés pour exprimer ces qualités plastiques remarquables, c'est dans le paysage : on ne se fait pas cette idée de l'Afrique brûlée, au ciel d'un bleu violent ; on ne voit pas en imagination une Algérie argentine, enveloppée d'une atmosphère caressante, avec de jolis coins d'un vert pâle qui rappellent les matinées printanières de Ville-d'Avray, interprétées par Corot. Peut-on dire cependant que Fromentin ait vu cette Algérie riante, ce désert attractif? Pour répondre à cette question, il faudrait avoir visité le pays par toutes saisons. Ce qui est certain, c'est que les deux volumes publiés par le peintre sur le Sahara et sur le Sahel laissent également cette impression de fraîcheur et de poésie, dont la saveur est toute française, et qui ne vous transportent pas dans les pays calcinés par la fournaise solaire. Fromentin pourrait donc répondre aux questions qu'on se fait en admirant ses tableaux : C'est mon Algérie ; la voilà telle qu'elle est apparue à mes yeux, les matins de printemps, soit dans les oasis de ses déserts, soit au bord de ses torrents alimentés par les pluies ou la fonte des neiges.

Quoi qu'il en soit, Eugène Fromentin est un des peintres les plus charmants de l'école fran-

çaise moderne. Il s'est fait une place à part, avec un art qui est bien le produit de lui-même, et qui est composé de grâce et de distinction dans le style des êtres et dans les rapports harmoniques de l'espace avec ce qu'il renferme.

XI

LA MARINE

Bien que Claude Gelée ait souvent peint, avec le charme saisissant qu'on lui connaît, des ports de mer, il ne peut guère être considéré comme un mariniste. Il n'a d'ailleurs eu aucune influence, en ce genre, sur l'école française moderne.

Joseph Vernet non plus n'a pas fait école. Son talent, estimé par ses contemporains, n'est point apprécié aujourd'hui à la même valeur. Des critiques et des historiens ont en vain

chanté son génie et sa gloire (1), comme s'il s'agissait du Rubens ou du Raphaël de la marine, il n'en est pas moins rangé, par l'indifférence d'une postérité hâtive, parmi les peintres du second, sinon du troisième ordre.

Le romantisme a eu ses marinistes comme ses paysagistes ; mais la mer n'a point inspiré des œuvres qu'on puisse comparer à celles de Rousseau, de Diaz et de Corot. Jules Dupré a peint, avec sa vigueur et son entêtement habituels, des mers tourmentées, dans des tonalités sinistres, dont l'impression eût été très-grande s'il ne les avait comme à plaisir matérialisées par une facture trop voulue, qui n'était pas le résultat de recherches consciencieuses; on peut sans être injuste attribuer ces empâtements à un parti pris que rien ne justifie. Son grand talent, cependant, résiste à ces lourdeurs inutiles, et le ciel et l'eau, quoique figés par une pareille maçonnerie, ont un caractère qui impose le respect.

Les deux marinistes les plus connus de la France romantique sont Gudin et son élève, Durand-Brager.

Gudin a été peintre officiel ; bien que la critique lui ait été dure, il a conservé sa notoriété

(1) A. Siret, *Dictionnaire des peintres.*

pour le public. C'est un nom, quasi une gloire — comme a été Joseph Vernet à son époque. Il a représenté pour son gouvernement des scènes maritimes d'apparat, composées dans le but de causer à la foule une sorte d'ébahissement admiratif, et dans l'organisation desquelles il n'entre pas cela de pensée touchant à l'art proprement dit : ce sont des solennités réglées comme des revues d'armées, qui ont un caractère particulier contraire à l'idée de pittoresque; un grand artiste pourtant en eût pu tirer parti, car tout a son côté intéressant dans l'œuvre de l'homme. Mais Gudin n'était pas assez peintre pour interpréter de pareilles scènes — pas plus que pour peindre des batailles navales. Il était avant tout un décorateur habile, dans des tonalités fausses ; il voyait la nature à travers les teintes irisées de l'arc-en-ciel ; ses nuages, dans les tempêtes, semblent sortir de la bouche d'un volcan en colère. Son talent est le contraire de simplicité, et les adresses de son exécution lui ont fait commettre des tableaux qui ne supportent pas l'analyse. Son titre de peintre officiel est la critique la plus vive des commandes que peut faire l'autorité quand elle n'est pas bien guidée. Gudin était du reste désigné forcément pour conserver par la peinture certains souvenirs qui avaient eu la mer pour théâtre :

il était le seul en France qui peignît la marine exclusivement.

Son élève Durand-Brager a encore exagéré ses défauts. Les tonalités fausses qu'il a employées ont en plus la prétention d'être lumineuses et fines. Il n'a pour ainsi dire fait qu'un seul tableau, répété dans toutes les dimensions. Ses tonalités criardes, le bleu, le rose, le roux et le vert crus, sont faites pour blesser l'idée d'harmonie et pour repousser au lieu d'attirer et séduire. La mer du reste n'a jamais cette physionomie tranquille de l'étang, et son calme même exprime encore la grandeur ; sa placidité est imposante et ses sourires rendent sérieux ; alors qu'elle caresse, on la sent menaçante. La mer de Durand-Brager est une mer factice et son océan ne mérite ni admiration ni respect.

On peut considérer Ziem comme un mariniste, bien qu'il soit un peintre de vues de villes, parce qu'il a surtout consacré son temps à Venise et à l'Adriatique.

Ziem est un pur romantique. Comme Gudin, il a vu l'eau et le ciel réfléchissant les couleurs du prisme ; et les objets qu'il a groupés entre ces deux éléments fluides et transparents, maisons, bateaux ou personnages, participent également de cette gamme chatoyante. Seulement, l'harmonie de Ziem, plus chaude et plus savou-

reuse, plus mordante et plus âpre, sans être plus vraie, est plus séduisante. Elle s'impose par son étrangeté.

En réalité, il n'y a eu encore en France qu'un mariniste hors ligne, c'est Gustave Courbet.

Ce qui distingue ses marines, malheureusement trop rares dans son œuvre, c'est le sentiment de majesté sérieuse qu'on ne trouve ni chez Gudin ni chez Durand-Brager, et qu'il me semble avoir exprimé avec un talent de maître. Que la mer soit au repos, ou tourmentée par l'ouragan, Courbet en rend la beauté paisible ou tragique, menaçante ou endormie, telle qu'elle apparaît à ceux qui l'aiment avec une vraie passion. Le mouvement irrésistible est saisi, l'espace est assez vaste pour que l'élément puisse se mouvoir, et pour que le regard pénètre à des profondeurs où les formes ne se distinguent plus. L'harmonie entre le ciel et l'eau est vigoureuse et douce en même temps, en accord parfait avec la brutalité de l'exécution, peu à peu atténuée par les travaux plus délicats qui la complètent; la couleur, lumineuse ou sombre, et toujours puissante, concourt à composer une unité qui est à celle de Gudin ce que la tragédie de Shakespeare est à la féerie, ou ce que la *Barque du Dante* de Delacroix est à une vignette de romance.

Un groupe de jeunes artistes se sont adonnés au genre adopté par Gudin et Durand-Brager, et qui a donné sa notoriété à Joseph Vernet. Aucun encore n'est parvenu à se faire un nom qui le place au premier rang. Léonce Chabry, dont les paysages sérieux ont de la grandeur, et qui marque même à côté de Courbet, a peint des plages sombres, dont les rochers déchiquetés par le temps plongent en des flaques d'eau que la marée haute laisse, en se retirant, dans les trous creusés par les vagues. Ses tableaux participent à la fois de la terre et de la mer, et leur accent austère leur donne une parenté avec ceux de Courbet. Les autres peintres de marine, en exprimant des impressions plus sincères que celles de Gudin et de Durand-Brager, sont restés modestement dans la pénombre et n'ont pas encore forcé l'opinion publique à les acclamer : ces talents estimables ne s'imposent pas ; leurs qualités ou leurs défauts n'irritent ni ne passionnent la critique; et ils marqueront plus par leurs tendances que par leurs ouvrages.

XII

LA « NATURE MORTE »

On désigne sous le nom de « nature morte » les objets inertes, qui appartiennent à l'industrie humaine, aussi bien que les êtres frappés par la mort. Un autre genre se rattache encore à cette division de la peinture décorative, les fleurs et les fruits.

Ces genres sont considérés comme « inférieurs » au paysage, et même aux vues de ville. Il est difficile de se rendre compte de ces sortes de classifications.

La figure humaine, qui contient tant de passions, qui est sujette à tant de mouvements et d'aspects divers, et dont le visage réfléchit toutes les agitations du sang, des nerfs et de l'intelligence, offre infiniment plus de difficultés pour l'artiste que la représentation d'un pot d'étain, d'une pièce d'orfévrerie ou d'un bouquet de roses. Le paysage et la marine, où la vie éclate avec tant de force, et dans lesquels la lumière et l'espace jouent un si grand rôle, peuvent également être placés à un degré supérieur sur l'échelle des genres.

Il ne s'ensuit pas cependant qu'on puisse produire des œuvres particulièrement attrayantes composées d'éléments morts, ou immobiles, avec une facilité relative. Les peintres de « nature morte » qui ont fait des chefs-d'œuvre sont fort rares ; il n'y a guère que de grands artistes dans des genres plus relevés qui soient parvenus à donner à un amas d'objets inertes ou à un groupe de fruits et de fleurs ce charme inexplicable et ce caractère inattendu que l'on constate, par exemple, dans des ouvrages de l'espèce exécutés par Jordaens et Snyders, Rachel Ruysch et la famille des de Heem.

Il faut donc être « doué » pour peindre la nature morte. On peut bien faire des classifications dans les arts, et séparer les genres par

d'infranchissables barrières : ce travail, quelque rationnel qu'il soit, n'empêchera jamais les genres de se mêler, et, en se mêlant, de se prêter un mutuel appui. Comme dans les grands panneaux décoratifs de Snyders et de Jordaens qui sont au musée de Bruxelles, la figure humaine est quelquefois l'accessoire. La peinture n'est pas un art purement intellectuel; elle parle autant aux yeux qu'à l'esprit; c'est par les yeux qu'elle fait pénétrer au cerveau, où elles sont appréciées, ses séductions diverses, et qu'elle éveille l'admiration et le plaisir. Un coin d'appartement, où les atomes de l'air se jouent dans un rayon de soleil, vu et interprété par Rembrandt, ou par Pierre de Hooch, peut faire un tableau délicieux, qui nous charmera tout autant qu'un paysage de Ruisdael, ou même qu'un portrait du Poussin. Ainsi l'inertie et l'immobilité des choses luttent en nous-mêmes avec les êtres vivants, et triomphent parfois, selon que l'interprétation du peintre a su donner de la force ou de la grâce, de l'énergie ou de la délicatesse à l'ensemble des objets qui lui ont servi de modèles. C'est toujours affaire d'exécution.

D'autre part, ces objets passifs, ces fleurs et ces fruits, ces animaux morts, aussi bien que la figuration de l'être humain, affectent diffé-

rents styles, selon le tempérament des peintres. Les fruits d'Albert Cuijp sont surtout savoureux par leur coloration puissante et fine à la fois et par une facture grasse qui détermine admirablement la nature de leur chair et de leur épiderme. Dans les tableaux de Snyders et de Jordaens, les fruits, en plus de cette saveur, qui n'est cependant pas exquise comme dans les fruits de Cuijp, sont exécutés avec une largeur et une vigueur, et dans des proportions qui les font apparaître comme des produits de cet âge d'or fabuleux, pendant lequel on dit que la terre vierge procréait tout avec abondance et dans un épanouissement magnifique. Le style des maîtres, même en ce genre qu'on relègue au dernier plan, apparaît donc là aussi bien, aussi nettement que dans les ouvrages d'une portée plus intellectuelle; et c'est une preuve nouvelle que le caractère pictural n'est pas dans l'objet ou l'être à représenter, qu'il existe toujours au contraire dans l'esprit qui le perçoit.

La France a eu ses peintres de nature morte, de fleurs et de fruits. Ph. Rousseau est bien connu et fort estimé avec raison. Son art a les qualités sérieuses des peintres hollandais et flamands du XVIIe siècle, une facture large et délicate, une belle harmonie de tons vigoureux

et clairs à la fois, une telle manière de composer ses groupes d'objets et de fruits qu'ils semblent toujours avoir été trouvés ainsi assemblés dans la réalité même.

Un artiste lyonnais, Saint-Jean, s'en est tenu aux fruits et aux fleurs. Son exécution est très-soignée, mais un peu petite, et n'a point les côtés consciencieux des de Heem ; ses finesses sont noyées dans la crudité. L'œuvre de Saint-Jean devra attendre de la collaboration du temps l'onctuosité dans la symphonie des tons, qu'il n'a pu produire lui-même.

Dans ses panneaux décoratifs, Monginot, élève de Couture, a tenté de donner à son genre une signification plus haute et a voulu se rapprocher des peintres du Nord par le style et l'exécution. Il a du goût dans ses arrangements décoratifs, et même une certaine hardiesse, plus apparente que réelle ; il lui manque aussi la finesse et la force dans la coloration, sans lesquelles on ne peut arriver à ce clair-obscur et à cette douceur dans la lumière qui caractérisent l'art des grands artistes hollandais, flamands et espagnols. La peinture d'accessoires, de fruits et de fleurs exige, plus que tout autre genre, les qualités techniques de l'exécution, pour compenser l'absence de physionomie intellectuelle dans les objets. Au

moins Monginot a-t-il fait des efforts pour acquérir ces qualités indispensables.

Desgoffes, ne voyant dans l'art que l'imitation exacte des choses, s'est acharné à rendre par le menu les pièces d'orfévrerie, les vases en cristal, les verres de Venise, et autres accessoires, de telle sorte que l'on soit tenté de les toucher, pour être certain qu'ils ne sont pas véritables. Ils ont beau faire illusion, cependant, et charmer la foule, ils ne sont que le résultat de la patience unie à un talent fort ordinaire. Le « trompe-l'œil » met en vain tout le monde en extase, il n'aura jamais que par la tolérance droit de cité dans les arts. Et lorsqu'un paysagiste sera parvenu à peindre toutes les feuilles de ses arbres, avec leurs nervures, leur luisant, leur duvet, il sera loin d'avoir donné l'idée d'un arbre : il aura simplement fait œuvre de naturaliste.

Le peintre Wiertz, qui se moquait volontiers de l'art d'imitation, avait dans son atelier des coins disposés pour la satire, où les visiteurs naïfs allaient se faire prendre à des piéges. Dans des compartiments réservés, se trouvaient des tableaux qu'on ne pouvait voir que par d'étroites ouvertures, pareilles à des trous de serrure, et ces tableaux semblaient réalité (1).

(1) Ces œuvres de haute fantaisie ont été conservées dans l'atelier de l'artiste, aujourd'hui propriété du gouvernement belge.

Or, à côté d'un de ces compartiments fermés, était accrochée à la muraille une clef, qui devait ouvrir la porte aux curieux affriandés par la peinture d'une jeune fille demi-nue, souriant d'une manière engageante. Après s'être assurés qu'on ne les voyait pas, les curieux portaient vivement la main sur la clef : elle était peinte!

Si l'art de Desgoffes était un art supérieur parce qu'il rend les objets dans leur forme, dans leur contexture et leur couleur véritables, cette clef de Wiertz serait un des chefs-d'œuvre de la peinture moderne.

On ne reprochera pas à Vollon d'être un émule de Desgoffes. Autant Desgoffes est précieux, autant Vollon a de largeur et de désinvolture : fleurs, fruits, poissons, accessoires quelconques sont accusés d'une touche ferme, par des pâtes qui donnent aux objets la solidité et le relief. Il abuse des ombres, à la manière espagnole, et ainsi son individualité est en quelque sorte abâtardie, amoindrie, malgré l'accent vigoureux de ses œuvres.

XIII

LES PEINTRES SANS COULEUR

Un groupe d'artistes français s'en sont tenus au dessin ; ils ont rendu les fictions qui hantaient leur cerveau, excité par l'observation, au moyen du crayon sur le papier ou de l'encre sur la pierre lithographique.

S'il fallait une preuve nouvelle que l'art n'a pas pour objet de reproduire la nature telle qu'elle apparaît en ses lignes, en ses perspectives, en sa plastique, en sa coloration, elle serait trouvée sans chercher davantage. Avec

du noir, sur une surface blanche, on exprime admirablement les formes et l'espace, la vie et le mouvement, et jusqu'à la coloration des corps dans l'infinie variété de leurs tons. La gamme, du noir au blanc, en passant par toutes les nuances intermédiaires, est aussi riche, sinon aussi expressive, que la gamme des couleurs.

Mais il y a plus, l'art arrive à produire des œuvres de haute valeur et d'importance reconnue par ce moyen si simple, avec des croquis, des contours, des compositions entrevues, pareilles à des rêves, de vives esquisses qui traduisent un mouvement ou un type, comme certains mots caractérisent un individu. Tous les grands maîtres ont laissé des dessins faits d'après le modèle vivant ou conçus en lisant les annales de l'humanité conservées par les historiens : Vinci, Raphaël, Rubens, Rembrandt, Durer ont peut-être plus clairement montré leur génie dans ces tentatives familières, dans ces études rapides et fiévreuses, dans ces « notes » de l'observateur attentif, que dans les ouvrages qu'ils faisaient pour la postérité. L'embryon est ordinairement plus vivant que l'être formé, composite, parceque l'artiste, pour accentuer le caractère de ce dernier, s'est cru obligé à des amplifications et à des expurgations.

C'est toujours le même principe, commun à

tous les arts : le dessin, comme le tableau, la statue, l'œuvre littéraire, est à la fois une impression et une interprétation.

Daumier, Cham, Gavarni, de Lemud, ne sont pas à proprement parler des peintres. Dans son œuvre la plus populaire, ses illustrations d'ouvrages célèbres, le *Rabelais,* les *Contes drôlatiques* de Balzac, la *Divine Comédie*, etc., Gustave Doré, mauvais peintre à ses heures, malgré l'imprévu saisissant de ses compositions, est resté dessinateur. Mais le procédé de ces artistes les rapproche des peintres, dont un grand nombre, du reste, tout en se servant de la couleur, sont restés parfaitement incolores, sinon hostiles à la véritable coloration.

On peut dire de Daumier, au contraire, qu'il était coloriste. Ses compositions caricaturales, outre un style qui a de la grandeur dans le grotesque, et où le rire même a quelque chose de terrible, sont crayonnées avec une puissance qui fait songer à Rembrandt et en même temps à Michel-Ange. Son esprit a des violences comme son dessin a des brutalités ; ses satires frappent en face avec des brusqueries de formes, des accents de style qui en augmentent la signification. Le sarcasme, sous son crayon, est comme une menace, et le scepticisme va jusqu'au cynisme.

Gavarni, plus réfléchi, plus philosophique dans le sens de raison froide, avait également à son service un art en parfait accord avec son esprit. Une de ses œuvres les plus complètes, *les Menus propos de Thomas Vireloque*, suffit à le juger et à le classer. Les satires énergiques de Daumier deviennent chez Gavarni des moralités gouailleuses; le style de Gavarni n'a pas non plus le débraillé solennel et l'insouciance dans la correction de celui de Daumier, qui vise surtout au caractère : Gavarni, ayant plus de mesure dans sa critique, a aussi plus de modération dans son expression. On pourrait comparer le premier à Rabelais, le second à Molière, en tenant compte de la différence des moyens employés par chacun pour rendre sa pensée ou l'image qui hante son cerveau.

En ajoutant Cham à ces deux observateurs clairvoyants chacun à sa manière, on a un trio de caricaturistes de premier ordre, comme il s'en trouve peu chez les nations modernes. Londres seul en a produit qui pourraient être placés à ce rang élevé, où la raillerie prend des proportions presque épiques (1).

Cham, dans cette trinité de rieurs sans pitié,

(1) Le *Punch* est certainement le premier journal « charivarique » de l'Europe.

représente la fantaisie et l'esprit, accentués d'une pointe de chauvinisme. Ses types de civils ou de militaires, le politique prudhommesque, le guerrier naïvement vain, sont dessinés avec une verve et une originalité très-attrayantes. Il a beaucoup exploité le bourgeois parisien, représenté par le Joseph Prudhomme de Henri Monnier. Cham a de l'imprévu dans l'esprit ; il est plus Parisien que Daumier ; il l'est autant que Gavarni, si l'on juge de cet esprit par une certaine légèreté, une étourderie que rien n'arrête, et un manque de respect vraiment remarquable pour toutes les choses et pour tous les hommes. Aussitôt qu'une œuvre ou un personnage forçait l'attention du public, Cham le tournait dans tous les sens et en découvrait vivement les côtés bizarres ou comiques. Ses revues de salon sont pleines de verve ; et au fond de ses exagérations, il y a toujours un éclair de vérité qui fait voir les faiblesses ou les défauts d'une œuvre, les vices ou les ridicules d'un homme.

L'esprit de de Lemud est bien différent ; l'auteur de la *Folle de Strasbourg* et de *Maître Wolfram* appartient à la catégorie des artistes romantiques ; il semble s'être inspiré du génie de Gœthe et de Schiller, en ses tableaux lithographiés, modelés avec science et finesse, où la mélancolie règne sans rivale.

Je n'ai jamais compris la réputation ni de Granville ni de Tonny Johannot; l'un et l'autre m'ont toujours paru fort au-dessous de l'estime qu'on faisait de leur talent. Les compositions dont ils ont orné beaucoup d'ouvrages romantiques, les fantaisies imaginées par Gavarni, *Fleurs animées* et *Animaux peints par eux-mêmes*, les mièvreries romantiques de Tonny Johannot sont d'un style extrêmement faible et mou, et d'une invention bien pauvre. Je ne les mentionne ici que parce qu'ils ont eu, tous les deux, une sorte de notoriété, due sans doute à la camaraderie des romanciers et des journalistes.

On peut compter également Bida parmi les artistes français qui sont peintres sans s'être jamais servis de couleurs. Ses compositions inspirées soit par la Bible, soit par les mœurs des Arabes, soit par les ouvrages des poètes contemporains, sont réfléchies, bien agencées, d'un style sobre qui rappelle Delaroche et Gérome.

Pour juger Gustave Doré, il faut faire abstraction de beaucoup de principes, surtout des idées préconçues. Il me paraît que le peintre proprement dit, malgré les succès qu'on lui fait à Londres, ne laissera guère de traces dans l'histoire de l'art français au XIXe siècle, que

c'est avant tout l' « illustrateur » qui mérite une attention spéciale. Les grandes « machines » qu'il a exposées, avec des allures épiques, étonnent autant par la dimension de la toile et par des colorations étranges que par leur composition. Le peintre transporte le public en des lieux qu'il ne peut connaître, et auxquels il lui est facile de donner tel aspect, telle lumière qu'il lui plaît : c'est le comble de la fantaisie. Les figures, dessinées avec une hardiesse remarquable, d'un style qui a des apparences de grandeur, frappent la foule et lui inspirent une sorte de « terreur de l'ignorance. » Mais on a bientôt fait de disséquer cet art décoratif et de réduire à peu de chose les qualités dont il est formé. Si l'on plaçait à côté d'un des grands poèmes de Gustave Doré un tableau de Rubens, soit le *Martyre de saint Liévin*, soit le *Portement de Croix*, on s'apercevrait immédiatement que ses personnages vitreux, d'un style calligraphié et stéréotypé, dans leur fausse atmosphère, constituent des images sans beauté et sans caractère, sans mouvement et sans vie, malgré la hardiesse des groupes et le savant tohu-bohu qui y règne. Les immenses paysages, peints d'après des contrées qui n'existent que dans son cerveau, ont également cet aspect chimérique qui ne peut nous toucher que par sa

bizarrerie et qui nous est répulsif, tant il s'éloigne de la vérité. Le public lui-même, quoique préparé à l'ébahissement devant les œuvres qu'il ne comprend pas, ne s'est pas extasié, et son admiration fugitive s'est changée en indifférence : de sorte que la réputation de Gustave Doré, peintre, n'a pu s'établir. Malgré ses aspirations au grandiose, et quoiqu'il ait certaines affinités, par le style et la composition, avec Antoine Wiertz, il est bien loin du peintre du *Grand de la Terre* et du *Phare du Golgotha.*

Gustave Doré est donc avant tout et surtout un « illustrateur. » Mais c'est un illustrateur particulièrement intéressant et d'un talent tout à fait remarquable.

Ce talent s'est révélé lorsque l'œuvre de Rabelais et les *Contes drôlatiques* de Balzac ont été publiés avec de nombreuses gravures, complétant le texte de la manière la plus spirituelle et la plus pittoresque. Son moyen âge, d'une fantaisie exagérée, d'une belle humeur, d'une invention qui souvent touchent à l'extravagance, est bien d'accord avec les romans de Rabelais et de Balzac : l'un réfléchissant l'esprit et les mœurs de son temps avec une verve gauloise toute jeune encore après plus de trois siècles, l'autre s'assimilant cet esprit gouailleur de valeur si haute et peignant d'une gamme si

colorée les mœurs sensuelles du XVIe siècle, comme s'il avait vécu dans cette société licencieuse. Gustave Doré traduit Rabelais et Balzac, à sa manière, en suivant en cela leur façon de peindre les hommes et les mœurs du moyen âge ; il vient ainsi, en troisième ligne, renforcer et éclairer par des images une littérature particulièrement expressive, qui a eu une influence considérable sur l'art du second quart de ce siècle. Il s'est évidemment inspiré de certaines compositions naïves de l'époque ; mais il y a mis le sceau de sa personnalité, et son génie inventif a de beaucoup dépassé toutes les œuvres de même nature faites dans le passé et dans le présent.

Gustave Doré a fait des excursions un peu partout et dans tous les temps. Avec Dante, il a visité les Enfers, ces lieux de torture où les esprits, coupables dans une vie temporaire, sont condamnés à souffrir des douleurs éternelles ; avec Perrault, il a parcouru le domaine du merveilleux invraisemblable, peuplé de personnages idéals, monstrueux dans leur beauté comme dans leur laideur, et dont les aventures ont charmé les liseurs de deux siècles en proie au mensonge et à la superstition. Dans les tableaux tirés du Dante et de Perrault, Gustave Doré a cru devoir changer son style et

donner de plus grandes proportions à ses personnages : les formes académiques lui ont paru plus en rapport avec les sujets nouveaux qu'il traitait, avec la poésie qu'il voulait traduire. Les esprits infernaux, dans leur nudité, ont conservé les caractères humains, et c'est sous la forme des dieux de la Grèce et de la Rome païennes qu'ils nous apparaissent. L'originalité de Doré, en ces compositions toujours intelligentes, n'a plus le même piquant. Par l'invention seulement il fait toujours preuve d'une imagination très-riche et il reste à la hauteur des poètes qu'il s'est chargé d'interpréter. Il a trouvé dans les descriptions et les récits de Dante et de Perrault des tableaux saisissants, qui sont comme les vivants commentaires des visions du grand rêveur italien et de l'ingénieux conteur français. Mais, au point de vue de l'exécution, à cause ou malgré des prétentions plus hautes, « l'illustrateur » est au-dessous de lui-même. Il a cru devoir « forcer » son talent pour s'élever dans les régions idéales ; il n'est parvenu qu'à le fausser en se servant des moyens employés par tant d'autres artistes de valeur plus sérieuse, dont en réalité il n'a fait que suivre la voie.

Entre le moyen âge pittoresque et les régions fabuleuses, Gustave Doré a trouvé un troisième

filon : l'Espagne moderne et l'Espagne rabelaisienne du *Don Quichotte* de Michel Cervantes. Pour le *Don Quichotte*, il n'a pas cru devoir continuer la manière fantaisiste et spirituelle qui lui avait si bien réussi pour le *Pantagruel* et les *Contes drôlatiques*. Les figures perdent en caractère ce qu'elles gagnent en dimensions. Aux prises avec des détails qui s'imposent, Doré faiblit, son originalité diminue d'intensité, le style n'est plus qu'une sorte de boursouflure, où l'accent s'efface. La composition est toujours intelligente, mais l'expression n'a plus la même énergie.

Dans les scènes de l'Espagne moderne, qu'il a pu étudier *de visu*, Doré, au contraire, trouvant d'excellents motifs pour exercer sa verve, a exprimé facilement les formes pittoresques, étranges ou gracieuses, qui sont l'esprit plastique de cette belle nation. Il y a bien encore de la fantaisie dans ses dessins, et on retrouve toujours dans cette œuvre spéciale certaines formules poncives déjà signalées, et qui donnent aux figures du Dante un air de famille trop prononcé. Mais le mouvement et la vie sont exprimés avec une habileté et une fantaisie toutes personnelles, qui classent Gustave Doré parmi les peintres sympathiques et estimés de l'école française moderne.

Il faut citer encore Grévin, compositeur original, fort spirituel, qui a « illustré » un monde particulier au moyen de légers traits sans prétentions au style, et qui pourtant ne manquent pas d'un certain caractère mordant.

En ces derniers temps, de nouveaux dessinateurs se sont fait en France une rapide réputation. Un d'entre eux doit être mentionné, qui fait dans des journaux d'art et de littérature des croquis explicatifs de textes vraiment parisiens, sceptiques et gouailleurs. Ce nouvel artiste, dont le talent nerveux et délicat est vraiment original, c'est Vierge. Quoique influencé évidemment par le peintre espagnol Fortuni et ses imitateurs, Vierge a cependant des qualités bien personnelles : l'imprévu dans la composition, l'amour du pittoresque, une prestesse et en même temps une ingéniosité dans le dessin qui donnent à ses croquis un accent et un charme tout particuliers. Comparé à Vierge, Gustave Doré peut paraître un artiste fantasque plein d'imagination, mais qui se contente de l'apparence du style, alors que Vierge exprime la tournure, les allures, le mouvement avec une hardiesse qui ne s'abandonne jamais et un soin qui se garde de la sécheresse comme de la peste.

XIV

LE SENSUALISME

L'art trace une ligne parallèle aux idées régnantes; il est étroitement uni à la politique, à la philosophie, à la littérature proprement dite, aux mœurs; il l'a toujours été et on peut dire qu'il le sera toujours. D'aucuns pensent que les peuples ont le gouvernement qu'ils méritent, et quoique cet aphorisme n'ait pas toujours été bien équitable, il repose cependant sur l'observation; on a le droit également d'affirmer que les nations voient l'art s'épanouir

ou tomber en décadence selon les mœurs et les principes au milieu desquels vivent les artistes.

Au moyen âge, les aspirations mystiques pénètrent les œuvres des statuaires et des peintres. Au XVIe siècle, les études antiques, la littérature grecque ou latine, l'amour des formes plastiques et la sensualité commandent en Italie toute une période magnifique qu'on a qualifiée de renaissance. En Hollande, au XVIIe siècle, la liberté d'examen et la liberté politique créent de toutes pièces un art national et populaire, au même temps où les Flandres, restées sous le joug théocratique, continuent de suivre la voie ancienne, sur les traces des artistes qui se sont laissé influencer par l'Italie. Partout l'art est un reflet des préoccupations publiques et de la situation générale des esprits.

Sous la première république française, les artistes, pénétrés de l'idéal grec et romain, ont peint et sculpté le nu dans un style relativement austère. Les mœurs étaient « à la romaine » et l'art se ressentait de cette disposition momentanée. Les nudités de David et de son école, celles d'Ingres et de Flandrin, sont graves. La *Source* d'Ingres est vraiment chaste. Mais le style décroît et s'appauvrit dans les *Océanides* de Lehmann, où déjà le sensualisme

d'une époque licencieuse apparaît. Cette note est plus française. Boucher est sensuel; Greuze, sans s'en douter, l'est davantage encore, car ses « Innocences » ont bien de la peine à n'être pas immodestes; l'adolescente de la *Cruche cassée* est une vertu d'opéra-comique, toute prête à se laisser corrompre. Les honnêtes femmes mises en scène par l'ami de Diderot jouent un rôle; elles n'ont ni la simplicité ni la noblesse inconscientes de la conscience pure; leur sensibilité s'exprime par des physionomies de pleurnicheuses; on n'a pas la volonté de les respecter, leur attitude ayant toujours et malgré tout quelque chose de débraillé. On sent là la créature destinée au plaisir de l'homme, non la fille, la femme ou la mère qui doit donner à l'intimité familiale ce quelque chose d'indéfinissable que l'on nomme la santé morale.

La nation française est sentimentale et sensuelle; dans tous les temps, sa littérature, ce produit des sentiments et des opinions, a eu ses œuvres licencieuses; c'est un héritage des aïeux latins et des mœurs grecques. Si la statuaire grecque est chaste dans ses grandes œuvres destinées au culte, aux cérémonies publiques, à l'ornementation des palais, c'est que la nudité en Grèce n'avait rien d'immodeste par elle-même. Mais les mœurs intimes de la Grèce et de la

décadence de l'Empire romain ont créé un art intime dissolu, qui conservait cependant ses formes exquises, son style élégant et sobre. C'est surtout cette expression artistique du sensualisme antique qui s'est trouvée en harmonie avec le tempérament français.

Pendant la période moderne, les peintres français ont cherché tous les prétextes de peindre des femmes nues ; quand le prétexte a manqué, ils s'en sont passé.

Ils ont remis en honneur les idéalités de la fable pour se livrer à l'amour du nu sensuel. Vénus les a surexcités ; les nymphes et les naïades ont troublé leurs rêves. Les artistes à qui ce retour vers les époques fabuleuses paraissait un voyage inutile, se sont contentés de peindre des baigneuses, ou même des modèles déshabillés se reposant dans la solitude de l'atelier. Il y en eut, et entre autres Chaplein, qui trouvèrent plus sensuel encore de montrer des filles à demi vêtues, troussant leurs jupes pleines de fleurs avec des sourires non équivoques, et montrant ainsi les jambes et la poitrine avec une innocence à la façon de Greuze, épanouie jusqu'à l'impudicité.

Du plus au moins, cette pensée de sensualisme, de volupté purement animale, est au fond de toutes ces nudités de la femme, dans l'école

moderne. Chaplein a certainement dépassé la limite de la liberté dans l'art.

Est-ce un système? Il serait difficile de répondre à cette question. C'est peut-être à la fois un système et une conséquence. Les mœurs ont sollicité les artistes; la réalité a influencé les esprits. La sensualité maladive a ainsi passé du domaine social dans le domaine de l'art; et, logiquement, le caractère des œuvres a fini par pénétrer le sentiment public. C'est sans doute exagérer l'action et la pression des produits de l'art sur la moralité d'une nation que de dire, comme l'ont fait certains critiques, que les nudités d'une sensualité grossière ou d'une corruption raffinée, sont en quelque sorte des excitations à la débauche. Mais il y a là un fait dont il faut cependant tenir compte dans l'étude des phénomènes dont les ramifications se rapprochent si nettement. N'en est-il pas de même en littérature? Ne sont-ce pas les mœurs parisiennes qui font éclore les romans et les comédies de l'actualité, et ces mœurs et ces comédies, par répercussion, n'agissent-elles pas à leur tour sur la manière d'être de l'homme (1)?

La nudité, le nu, sont des termes essentielle-

(1) Lire, dans H. Taine (*Histoire de la littérature anglaise*) le tableau des mœurs et de la littérature sous la Restauration en Angleterre.

ment différents. La *Source* d'Ingres est nue; les femmes nues des peintres français d'aujourd'hui sont des femmes déshabillées : le mot est, je pense, de Charles Blanc, et cette distinction délicate est d'un esprit observateur plein de sagacité. Il caractérise une situation et des tendances. En littérature, la liberté de tout publier a naturellement poussé jusqu'à la licence. Cela ne prouve pas que la liberté soit corruptrice; cela démontre seulement que l'homme abuse volontiers. Le nu, interprété par les peintres anglais et allemands, n'affecte point ce caractère de sensualité : les mœurs des deux nations, l'esprit qui les inspire, un sentiment de respect *sui generis* pour la pudeur publique, les préservent de cette contagion et leur font exécuter des œuvres foncièrement honnêtes. Que les peintres soient tentés de peindre le nu, rien qui soit plus compréhensible, l'homme, la femme et l'enfant étant assurément ce qu'il y a de plus parfait parmi les êtres vivant sur notre globe, parfait au point de vue des proportions, de la finesse des lignes, de la délicatesse du modèle et de la coloration, de l'intelligence qui se dégage de cet ensemble exquis, de la virilité et de la grâce qui en sont l'attraction particulière. Ce qu'on doit condamner, c'est en même temps le mobile de l'artiste et l'expression de l'œuvre.

En littérature, surtout dans le roman, il n'y a évidemment point de limites au droit de l'observation : c'est la société, c'est l'humanité qui est coupable, et non l'écrivain qui la flagelle en des tableaux d'une crudité consciencieuse. Mais il y a mille manières d'être sincère et de montrer la vérité toute nue.

C'est la manière, c'est le mobile des peintres de femmes nues de la France actuelle que l'on peut blâmer. Au fond de leur pensée, il n'y a que sensualité, surexcitation inavouable, qui fait songer aux vieillards de la Bible se pourléchant de la vue de Suzanne au bain. Peinture, théâtre, roman sont pleins de cette bestialité et de ce cynisme; il y a dans les « baigneuses » la même idée que dans les opéras bouffes — une pensée unique d'élégante corruption; Zola et ses émules ont introduit dans le roman cette même esthétique de décadence. La situation est claire, le fait significatif : j'ai cru devoir les signaler, parce qu'ils ont une importance réelle dans une étude qui a surtout pour but de donner une idée d'ensemble de l'esprit moderne français dans l'art du peintre.

XV

L'ESPRIT ET LE SENTIMENT DANS LES SCÈNES

ET DANS LES PHYSIONOMIES

Le monde entier connaît l'esprit et le sentiment français, par les œuvres littéraires qu'ils ont répandues et qui ont été traduites dans toutes les langues. Cet esprit et ce sentiment ont subi de nombreuses transformations, par périodes sociales ; on leur a fait des subdivisions, on les a classés. Rabelais et Montaigne sont « gaulois ». Depuis Molière jusqu'à la révolution de 1790, l'expression est plus généralement « française », la Gaule n'étant plus

qu'un souvenir historique. Le dix-neuvième siècle est essentiellement « parisien », surtout depuis le règne de Louis-Philippe, et il tend à l'être exclusivement. Pourvu qu'il ne devienne pas « boulevardier ».

Les transformations par lesquelles a passé l'art pictural ne répondent point à ces classifications; la peinture, d'ailleurs, n'a point eu en France la même importance que la littérature. Au XVIe siècle, par exemple, il n'y a pas un artiste qui soit digne de représenter la patrie de Rabelais et de Montaigne ; l'art se traîne péniblement dans des imitations et des redites, il n'a rien de national que dans les portraits. Au XVIIe siècle, c'est l'Italie qui domine les qualités du caractère français. Poussin et Molière sont contemporains : on ne peut être plus français que l'auteur du *Misanthrope* et du *Bourgeois gentilhomme*, on ne peut l'être moins que Poussin.

C'est seulement au XVIIe siècle que l'esprit et le sentiment français commencent à poindre en peinture, chez les « petits maîtres ». Les frères Lenain avaient en quelque sorte ouvert timidement la voie, en peignant des scènes familières, des intérieurs pittoresques. Fragonard, Watteau, Lancret sont des peintres d'esprit et de sentiment français. La période

révolutionnaire, qui ramène les Grecs et les Romains, arrête ces rares tentatives, et certainement la peinture vraiment française aurait eu grand'peine à prendre du développement si le mouvement romantique ne s'était pas produit. Mais le romantisme lui-même ne me semble pas avoir traduit l'intelligence et le cœur de la France : la protestation contre le système académique l'absorba au point d'oublier que son rôle était de puiser en pleine réalité les éléments nécessaires pour faire un art qui fût au moins national par son inspiration. Il devint personnel seulement dans le paysage. Ingres et son école sont épris de l'art antique ; Delacroix est influencé par les Vénitiens et les Flamands. Mais Rousseau, Dupré, Marilhat, Corot, Troyon, etc., etc., sont français ; ils représentent « l'âme » française dans le choix des sites, dans l'exécution habile, dans le style et les allures, dans la variété des tempéraments, dans les audaces, dans l'imprévu. L'esprit et le sentiment pleins de bonhomie de Corot sont en même temps très-fins, très-adroits et très-subtils ; ils sont plus ingénieux que naïfs. Les paysagistes français, dans leur sincérité irrécusable, ne sont rien moins qu'ingénus.

Je ne vois guère que Millet qui soit un vrai

paysan, en accord parfait avec la nature, qu'il aime comme un sauvage, comme un solitaire mélancolique, et dont il comprend surtout les tristesses. Il y a de la véhémence silencieuse, une concentration de sentiment émouvante dans ses tableaux de la vie champêtre. L'unité est saisissante entre le sol, l'air, les plantes et les êtres, et les œuvres sont françaises en ce sens que Millet n'a trouvé chez aucune nation artiste les éléments qui composent son idéal. Jules Breton est également un peintre d'esprit et de sentiment français : il a vu aux filles des champs des grâces qui semblent avoir échappé aux regards pénétrants de Millet, préoccupé surtout de synthétiser les formes. Avec un peu de soin, de l'éducation, les paysannes de Breton deviendraient facilement des demoiselles ; celles de Millet ne pourraient se transformer sans de grands efforts : on comprend que les unes soient capables d'aimer comme des bourgeoises, avec des sentimentalités de civilisées ; tandis que les autres sont encore des femelles destinées à la reproduction. Ce sont là deux faces de la réalité, en France comme dans les autres nations européennes, exprimées avec l'esprit et le sentiment français par Millet et Breton. Presque tous les peintres que la nature champêtre a inspirés sont peintres nationaux, avec plus ou

moins d'accent, plus ou moins d'ingéniosité, de virilité, de charme ou de profondeur. Cette vérité me paraît assez clairement démontrée dans l'étude des genres qui précède ce chapitre spécial.

Ce serait une erreur de chercher là l'esprit et le sentiment caractéristique de la France actuelle, puisqu'ils sont avant tout parisiens. Les peintres de genre historique et de mœurs modernes pourraient donner cette note-là ; dans le genre historique, Gérôme me paraît être l'artiste qu a subi le plus généralement l'influence de cet esprit particulier, ses subtilités et ses ironies, ses sarcasmes souriants, ses épigrammes. Il ne manque à son talent que de prendre ses prétextes dans le milieu vivant, au lieu de les demander aux mœurs d'Athènes et de Rome antiques. De sorte que Gérôme, quoique préoccupé par des faits et des hommes étrangers à son pays, n'en est pas moins un peintre français. Il a d'ailleurs, çà et là, par boutades, comme lorsqu'il a peint son *Duel* entre un pierrot et un arlequin, fait des excursions dans la vie moderne, avec un succès populaire de bon aloi, qui prouverait que l'auteur de la *Phryné* eût pu faire, en des tableaux de genre d'une valeur réelle, l'histoire de l'esprit et des mœurs de son temps.

La société parisienne n'a pas ses peintres. Quelques artistes, à la suite d'Alfred Stevens, ont bien essayé de faire connaître les intérieurs du Paris élégant; mais ils n'ont produit que des portraits froids de robes, de châles et de meubles, sans parvenir à donner à ces sujets familiers l'esprit et le sentiment qui les font intéressants. Je ne vois aucun peintre qui se soit hasardé à étudier les mœurs et les types du milieu qu'il connaît, avec cette intelligence alerte et cette observation impitoyable de certains romanciers parisiens. Où est le Balzac peintre, le Musset, le Flaubert, le George Sand, le Dumas fils? Ils n'existent pas. Si les peintres ont de l'esprit et du sentiment, ils se gardent bien de les mettre dans leurs tableaux. Où sont le Hogarth, le Knauss, le de Nittis et même le Vauthier français? Biard a composé des scènes spirituelles; mais il n'a pas dépassé la médiocrité amusante; son observation n'a pas de profondeur et ses gouailleries grotesques exagèrent le sentiment comique. Il y a de l'esprit dans certains bonshommes de Meissonier; mais cet esprit ne prend nul développement. Brillouin est plein de bonnes intentions; Vibert est gai sans doute : mais où donc est cette sorte d'ivresse intellectuelle qui fait le fond des mœurs et de la littérature françaises modernes?

Où sont ces tableaux mouvementés de la vie actuelle, drames et comédies qui remplissent les théâtres et qui portent le nom français aux confins du globe? J'ai beau parcourir dans mon souvenir toutes les expositions parisiennes que j'ai pu visiter, je ne me rappelle aucun tableau qui caractérisât « l'âme » française actuelle, si fortement imprégnée du sentiment parisien. Les côtés piquants, mordants, lumineux, licencieux, corrompus, impudents et charmants, gais et prétentieux de cette intelligence ne me sont point apparus, rendus par des tableaux ayant, avec la valeur picturale de leurs voisins, une importance historique ou locale. C'est dans les « illustrations » de certains journaux qu'on trouve une trace assez vive de cette face de l'art. Daumier, Gavarni, Cham, Vierge, Grévin et quelques autres dessinateurs sont français et parisiens par l'esprit. C'est dans leur œuvre qu'il faudra chercher les originalités pittoresques de l'intelligence parisienne au dix-neuvième siècle. Et encore n'en ont-ils vu que les côtés violents; les finesses et les grâces, les corruptions et les licences ne sont pas parvenues à inspirer ces satiristes incomplets et à leur faire produire des scènes qui trahissent cette civilisation surexcitée, fiévreuse, fébrile, violente.

Quels champs à exploiter, depuis les mœurs officielles et politiques qui sont déjà de l'histoire, jusqu'à l'intimité, en passant par le tohubohu de la vie publique!... Aujourd'hui, on se contente de peindre de petites femmes élégamment vêtues, ne faisant rien, ou causant sans intérêt. On semble oublier de parti pris (ou bien est-ce impuissance?) que les oisifs des deux sexes tombent sottement dans toute sorte de piéges qu'ils se tendent à eux-mêmes, et que la frivolité et l'étourderie produisent aussi souvent le drame ou la comédie que la passion violente ou l'intérêt. On ferme les yeux à la réalité des sentiments, et on se gare prudemment quand la vie active passe, avec ses éclaboussures, ses colères et ses gaietés, ses lâchetés, ses dévouements et ses hypocrisies. Le véritable esprit d'observation, qui ne peut s'exercer que sur des êtres actifs, en est encore en France, pour la peinture, à ses balbutiements.

Les temps sont pourtant réalistes. C'est la vie en ses manifestations actuelles qui nous intéresse. C'est nous-mêmes dont nous voulons qu'on s'occupe. L'histoire et l'archéologie sont affaires d'éducation et d'érudition; ce sont des éléments classiques considérés comme indispensables pour établir une instruction solide.

Mais ce qui nous passionne, ce sont nos propres actions. C'est un fait : je le mentionne ; il est significatif. Que cela soit bon ou mauvais, il n'en est pas moins vrai que depuis la révolution française du XVIIIe siècle, depuis les philosophes et les encyclopédistes, la société s'est regardée en face et peu à peu s'est habituée de parler au nom de la vérité et du vrai, dans le domaine de la politique comme dans le domaine de la science, de la littérature et de l'art. L'art est entraîné dans ce courant depuis plus d'un quart de siècle déjà ; la voie est tracée, lumineuse : on ne s'y est engagé qu'avec défiance ou mollesse, en se demandant si la peinture devait suivre un mouvement qui l'éloignait des traditions et la poussait dans des agitations où elle pouvait perdre sa sérénité. On a répondu en citant le XVIIe siècle hollandais, que ses peintres ont reproduit dans son esprit, dans son sentiment, dans ses mœurs et jusque dans ses modes. Il suffit de citer Rembrandt, Van der Elst, Franz Hals, Jean Steen, Terburg, les Ostade, Pierre de Hooch, Van der Meer de Delft, les Ruisdael, Hobbema.... Tout un monde et tout un art nouveaux, qui nous donnent une idée nette, familière ou grandiose, du temps qui a inspiré cette suite de glorieux ouvriers.

Oui, les temps sont réalistes. Nous ne nous

accommodons plus des vaines aspirations ne reposant que sur des superstitions poétiques ou grossières. Nous voulons savoir le pourquoi et le comment. Comment atteindre au mieux? Pourquoi tendre vers un but? Quelle est la véritable destinée de l'homme? Tel est le fond des questions sociales et philosophiques. Pourquoi l'art tournerait-il éternellement dans le même cercle où s'agitent des fantômes dont nous rions? Pourquoi ne nous intéresserions-nous pas à la vie active plutôt qu'aux drames et aux comédies du passé? Pourquoi, enfin, le peintre serait-il satisfait de représenter toujours des êtres placides, alors que le propre de l'homme est de s'épancher et de fraterniser, d'aimer ou de haïr, de rechercher avec ardeur et ténacité toutes les jouissances, sentant que sa fin est prochaine, sa vie étant éphémère!

La société française ne m'apparaît point dans l'art de la France. Les côtés techniques de la peinture sont réalistes; l'exécution est française; le principe est dans une voie nouvelle où il pourrait trouver une renaissance; mais le sentiment et l'esprit de l'art restent dans les vieux errements. Une grande somme de talents sans emploi, telle est la situation. Parcourez les catalogues des dernières grandes expositions : les portraits exceptés, vous ne trou-

verez guère d'ouvrages qui soient sortis du cœur même de la société, où l'on sente palpiter avec la vie les passions et les intérêts de l'homme (1). La modernité dans l'art, mot qui a une signification très-nette, en est toujours à représenter des apparences; personne encore n'a résolu de renverser les barrières où l'on s'est enfermé jusqu'aujourd'hui et de pénétrer, comme les romanciers et les auteurs dramatiques, au sein des familles et dans les agitations publiques. Tandis que le monde rit ou pleure, livré à ses instincts, le peintre s'amuse à recommencer les mêmes tableaux pauvrement conçus et admirablement exécutés. Dans un pareil état de choses, la renaissance avortera fatalement, et l'art en reviendra aux rébus abandonnés, aux prétextes poncifs des périodes passées.

Il semblait que l'école française dût être particulièrement douée pour le développement et la réalisation du principe récent, — renouvelé des mobiles qui ont présidé aux travaux des maîtres de l'école hollandaise. Comment se fait-il que l'intelligence soit mise aussi peu à contribution, dans un pays où l'art est pour-

(1) Quand on a cité Millet et Breton pour les paysans, Courbet en certains tableaux, et, plus près de nous, quelques jeunes artistes, Roll et Gervex entre autres, on a toute la liste des peintres modernes vraiment modernes et vraiment français.

tant des plus intelligents? Comment est-il possible que le peintre ne se serve pas, à l'exemple de l'écrivain, de son esprit observateur et d'un sentiment plus large dans l'étude des caractères et des physionomies? Notre temps est-il moins fécond en faits, en personnages significatifs, en scènes passionnées ou comiques, en dévouements, en grandeurs, en égoïsmes, en perfidies que les temps qui ne sont plus? Quelle est la raison pour laquelle les peintres français se confinent toujours soit dans la représentation des scènes de l'histoire ou de la famille dans le passé, soit dans l'exécution d'images qui n'ont d'autre ambition que de charmer les yeux, alors qu'elles pourraient en même temps intéresser le cœur, l'esprit et la conscience?

La réponse à cette question exige un chapitre nouveau, dans lequel j'aurai pour objet de caractériser une situation examinée brièvement dans les pages précédentes, et de tirer de ce travail des conditions rationnelles.

XVI

L'ENSEIGNEMENT ET LA TRADITION

L'esprit de l'homme n'est pas indépendant comme il le croit; cette indépendance est relative au milieu et au caractère qui se meut dans ce milieu. En outre, nous appartenons toujours plus ou moins au passé. D'un côté, les aïeux influent sur nos idées; de l'autre, l'enseignement aide au développement de nos tendances ou détourne nos instincts en leur donnant une direction qui leur est contraire.

C'est par l'enseignement qu'on commence la

culture des facultés artistiques; or, l'enseignement est pénétré de traditions.

L'état réel des choses doit donc produire des résultats en faveur de l'altération de notre individualité. L'enseignement uniformément appuyé sur les traditions, alors que les facultés des élèves sont infiniment variées, fait subir à ces facultés une sorte de violence, pour leur donner une direction opposée à leur nature; ou bien pour aider à leur développement rationnel.

Il est à peu près impossible de discerner quelle est la nature des instincts d'un jeune homme attiré vers les arts. La peinture l'a charmé; les grands maîtres l'excitent; les chefs-d'œuvre le mettent dans l'extase. *Anch' io sono pittore!* Mais quel peintre? Quelle route faut-il prendre? Quelles sont en réalité ses aspirations? Personne ne les connaît, pas plus qu'il ne les connaît lui-même. Il y a les écoles et les académies, où l'on prépare les artistes, où l'on enseigne certains principes, et dont l'organisation a reçu une sanction officielle. L'aspirant artiste devient élève d'une académie; il s'enrégimente. Les professeurs l'initient aux beautés d'un art spécial, dont il subit l'influence, qui donne une tournure particulière à ses idées; et cela lentement, quotidiennement, par petites doses, de façon à faire pénétrer les principes

jusqu'à ce réduit caché où l'individualité se forme, comme la fleur dans les mystères de la plante.

Vous entrez chez David, ou chez Ingres, ou chez Flandrin, ou chez Cabanel; vous vous faites inscrire parmi les aspirants de l'art, à l'école des beaux-arts : vous abdiquez; votre indépendance reçoit l'ordre de mourir.

Je sais bien que le moi, la force géniale, l'orgueil n'en est pas même à ses balbutiements; l'aspirant-artiste est séduit par les chefs-d'œuvre; il n'y a encore en lui qu'un enthousiasme poétique, ou une volonté qui n'a pas conscience des choses. Il sera d'autant plus facile de l'entraîner; il n'a que la foi; les professeurs seront pour lui des oracles sacrés. On ne le détourne pas de ses instincts, puisqu'ils ne se sont pas révélés; cela est vrai : mais on va les empêcher de se révéler.

C'est une responsabilité bien grave que de réglementer et de façonner ainsi la nature, avant qu'elle ait pu se reconnaître et choisir sa voie.

On oublie que l'art est un composé de science et de sentiment; la science peut s'enseigner : perspective, anatomie, histoire, philosophie éclectique, mœurs, archéologie, etc., forment un groupe de connaissances que l'élève-artiste

peut acquérir sans que sa nature soit contrariée. Mais, du moment que le professeur touche aux questions de style et d'esthétique, l'enseignement devient des plus délicats. J'ai beau peser les arguments d'un enseignement basé sur un certain idéal — *n'importe lequel* — et tâcher d'en déterminer la légitimité, j'en arrive toujours à cette conclusion rationnelle que le sentiment humain n'ayant en lui rien d'absolu, il n'est pas bon de travailler à son épanouissement au moyen d'un principe impératif, qui ne plie point même devant les droits de la raison. Cette académie autoritaire me fait un peu l'effet d'un institut où l'on enseignerait que la seule femme vraiment femme qui soit au monde, et à laquelle l'homme doive son affection, est la femme brune, à cheveux noirs, et de telles proportions. Les blondes, les rousses et l'infinie variété de leurs séductions seraient déclarées des fantaisies indignes de l'attention des jeunes gens. Tout principe inflexible tend à l'absurde.

Il y a plus de deux siècles que l'école française est organisée en vue de l'enseignement uniforme (1). Cette institution a toujours

(1) L'Académie royale de peinture et de sculpture existe depuis le 1er février 1648, avec une suppression provisoire pendant les commencements de la première république. Voir l'*Étude historique* de L. Vitet, de l'Académie française.

hautement déclaré que l'Idéal à atteindre se trouvait en Grèce et à Rome, dans les chefs-d'œuvre de la sculpture antique et dans les peintures de la renaissance. Depuis plus de deux siècles, le principe a été enseigné ; c'est une religion logiquement intolérante : si le principe cède, il avoue son imperfection. Sa grandeur est dans son opiniâtreté. Du jour où il abandonnera sa devise, empruntée aux stathouders de Hollande : « Je maintiendrai ! » il se déclarera impuissant.

Aussi maintient-il ! Au lieu d'y laisser pénétrer des idées d'éclectisme, on le renforce. L'enseignement obéit à un devoir : « Engager les élèves dans « la bonne voie, » leur donner des idées « saines, » les mettre à l'abri des influences modernes, de l'esprit de révolution et de désagrégation. » Les élèves de tempérament énergique, comme Géricault et Delacroix, échappent à cet absolu : ce sont des ingrats que l'on persécute.

On dira, avec quelque raison, que les tempéraments bien trempés se révoltent contre cet enseignement autoritaire ; la nature reprend le dessus, l'esprit, libre enfin, s'élance dans l'espace à la recherche de son idéal. Combien de grands artistes, romantiques et réalistes, sont sortis des écoles académiques ! Millet est

élève de Delaroche, et voilà un exemple frappant de l'impuissance de l'Ecole à détourner les instincts énergiques. Sans doute, et ces exemples sont nombreux. On peut même dire qu'aujourd'hui, malgré toutes les sévérités de l'éducation première, il est rare qu'un artiste vigoureux ne parvienne pas à reprendre son libre arbitre et à trouver sa véritable voie.

Mais le temps passé dans l'étude et la contemplation de modèles spéciaux est un temps perdu pour l'observation des vivants et de la nature. Tandis que l'intelligence est absorbée par des formules, le mouvement social et familial, les mœurs et les caractères de l'époque moderne sont comme s'ils n'existaient pas. Pénétré de l'idée que les objets et les physionomies doivent être vus à travers des règles puisées dans l'art du passé, le peintre finit par « voir faux. » Que les natures viriles en arrivent à se débarrasser des idées dont le cerveau s'est rempli à l'école, rien de plus vrai ; mais la foule des peintres a été entraînée, par de nombreux détours et à l'aide de nombreux sophismes, dans une voie unique, au long de laquelle elle a abandonné peu à peu ses qualités individuelles. Ainsi les « citoyens » d'une nation deviennent facilement des « soldats » qui n'ont plus qu'un désir, lutter avec le voisin. C'est le

système qui me paraît mauvais, parce que ses principes tendent à l'uniformité, et parce que, en y obéissant, on considère les scènes et les caractères de la vie moderne comme des fantaisies indignes d'un peintre sérieux. Le résultat est celui-ci : quel que soit le fait, quels que soient les personnages mis en scène, s'ils appartiennent à la vie actuelle, le tableau n'est qu'un tableau « de genre. » Mais ce qui est plus grave, c'est que, l'enseignement aidant, les tableaux d'histoire ou de caractère intime de notre époque sont en réalité des œuvres de second ou de troisième ordre, considérées au point de vue du style.

Pourquoi? Parce que les peintres ne « voient pas » leurs contemporains, on les a habitués à regarder les vivants comme des éléments de second ou de troisième ordre, et ils passent ainsi dans l'existence sans avoir découvert les richesses qu'elle renferme. Comme le voyageur poursuivi par une idée fixe, ils feraient le tour de la terre sans s'être occupés d'autre chose que du moyen d'accommoder les formes vivantes selon le principe puisé dans l'enseignement traditionnel.

De là la rareté des œuvres sérieuses, vraiment originales, de l'école de peinture moderne en France.

Le principe unique engendre naturellement le parti pris. Questionnez un professeur d'académie sur les raisons déterminantes de l'éducation classique, il vous répondra avec conviction : — Les temps modernes, costumes, caractères typiques, mœurs, etc., ne se prêtent pas au « grand style. » On ne peut faire, avec les contemporains, que des tableaux de genre.

Le principe étant donné, la réponse est rationnelle.

Seulement, le professeur qui parle ainsi oublie de nous dire son avis sur les « actualités passées. » Son dédain du présent l'égare et lui fait oublier que les époques antérieures ont toutes eu leur modernité.

J'ai déjà eu l'occasion de le dire au cours de cette étude, et le moment est venu de le répéter : *le style n'est pas dans l'objet ou l'être à représenter, il est dans le génie de l'artiste.* Le paysan de Millet, appuyé sur sa houe, est une œuvre de grand style ; il fait songer aux statues antiques, aux personnages de Michel-Ange, sans cependant leur ressembler en aucune façon. Supposez que Gérôme, ou Cabanel, ait tenté de représenter cet ouvrier ; pense-t-on qu'ils fussent parvenus, en lui laissant son caractère d'ouvrier actuel, à lui donner ce style particulier qui en fait une œuvre de l'ordre le

plus élevé? Non, certainement. Leur ouvrier rural eût été vu à travers les enseignements de l'école et eût affecté la tournure que donne un style convenu. Si le style avait été en quelque sorte une efflorence du personnage, Gérôme et Cabanel ne l'eussent point « interprété », pas plus que Millet : les trois artistes eussent fait des œuvres de photographe, identiques, copies exactes du modèle.

Le style est donc un produit de celui qui voit et non une qualité de la figure ou de l'objet qui est vu.

Et c'est pourquoi on verse dans une grosse erreur lorsqu'on affirme avec une conviction d'étrange nature que l'époque moderne ne peut inspirer que des tableaux « de genre ; » l'art étant un résultat de l'impression sur le cerveau et non le produit d'une imitation servile, le tableau manifeste le génie du peintre.

Ce n'est pas le style qui manque à notre époque, ce sont les peintres. Et si les peintres manquent, la cause première de ce défaut est dans l'enseignement uniformément basé sur des principes impératifs. Sans la révolte contre l'éducation classique, la France n'aurait eu ni Géricault, ni Delacroix, ni Rousseau, ni Corot, ni Millet, ni Daubigny, ni Bastien-Lepage.

Conserver les traditions est une nécessité

historique; les générations sont plus ou moins solidaires, et rompre complétement nos liens avec le passé serait une absurde folie. Cette rupture serait d'ailleurs impossible; notre désir d'aller vers l'inconnu est appuyé sur nos connaissances acquises. L'homme qui voudrait travailler en se dégageant des liens du passé, en s'obstinant à ne rien connaître de ce qui s'est fait avant lui, recommencerait laborieusement l'ouvrage déjà exécuté par ses aïeux. Dans le domaine de la science, par exemple, il réinventerait des choses inventées un ou deux siècles avant lui, et qui n'ont plus d'importance pour la science actuelle. En art, on reviendrait aux balbutiements, aux essais timides des premiers siècles; et chaque artiste recommencerait ainsi, pour s'exprimer dans un langage particulier, à faire inutilement des règles qui existent.

Ce qui est blâmable dans l'enseignement classique, basé sur n'importe quelle règle inflexible, c'est justement que *tout le passé* ne soit pas enseigné aux élèves. L'éducation qui n'est point éclectique porte atteinte à l'individualité en l'empêchant de s'épanouir en pleine liberté.

Tel est le pourquoi de la rareté relative des peintres vraiment modernes, et nettement fran-

çais, de l'époque actuelle. Telle est aussi la raison pour laquelle il n'y a d'artistes réellement français que ceux qui se sont débarrassés de l'entrave académique, pour obéir à leurs facultés naturelles. Les révolutions qui se sont faites dans l'esprit depuis la chute du premier empire ont sans doute eu une influence sur les productions de l'art. On s'est rapproché de la source éternelle des inspirations, la réalité. On a senti qu'à toujours contempler la Grèce et Rome le caractère national, et humain quoique ainsi localisé, n'arrivait pas à son développement logique. La critique a pris une grande part à ces révolutions sensées. Aujourd'hui, peu à peu, la variété tend à remplacer l'uniformité, et l'individualité viole les frontières établies par l'École. Mais ce n'est point assez. L'enseignement, réorganisé, doit avoir pour base l'étude de toutes les périodes de l'art. Si l'esthétique ne s'élargit point, l'originalité et la virilité continueront d'être les objets de funestes attentats. L'art de Rembrandt et de Rubens a ses grandeurs comme l'art de Michel-Ange et de Vinci. Albert Durer peut et doit être étudié comme Raphaël, et Holbein comme Vélasquez. Ce qu'on demande aux beaux-arts, c'est d'exprimer simplement, noblement, rudement ou gracieusement, selon l'esprit de l'artiste, les faits

et les êtres qui sont mêlés à notre existence, les tableaux et les visions qui naissent dans notre imagination après des études de l'histoire ou de la nature. Être exclusif, c'est restreindre; l'histoire appartient aux artistes comme l'actualité. Ce qu'on peut exiger de l'enseignement, c'est qu'il ne fausse pas les tendances et ne détourne pas les instincts : pour atteindre ce résultat, l'éducation doit être éclectique. Alors le peintre, ayant connaissance du passé, ayant acquis la science, s'étant développé dans un milieu rationnel qui a laissé intactes toutes ses sympathies et toutes ses aspirations, s'en ira librement en Grèce ou à Rome, ou restera chez lui, riche de la moisson faite et se sentant quelqu'un, une unité, au lieu d'être une fraction intime du nombre qu'on a nommée École.

XVII

LES EXPOSITIONS

T. Thoré, dans son « Salon » de 1846, nous apprend que le jury d'admission avait reçu 2412 ouvrages, dont 1833 tableaux, sur 5,000 présentés. En 1880, le catalogue de l'exposition contenait environ 7,000 numéros, dont 6,000 tableaux approximativement. Ainsi, en trente-quatre années, le nombre de tableaux reçus à Paris a plus que triplé. Et Thoré, en 1846, ayant ainsi vu les expositions prendre une extension considérable quant au nombre

des œuvres soumises à l'examen du jury, se demandait « si la qualité n'avait pas un peu souffert de la quantité. »

Aujourd'hui, le savant critique, l'observateur clairvoyant pourrait se répondre affirmativement.

Il est certain que la médiocrité envahit les expositions annuelles parisiennes. Que serait-ce si l'égalité des artistes devant le jury était respectée? On sait, en effet, que le jury de cette année (1), qui a admis 6,000 tableaux, en a dû refuser cependant encore un grand nombre.

Évidemment, cela prouve en faveur de l'activité productive de la France. Mais il est également évident que cette production énorme se fait au détriment de l'art.

Supposez que ce même progrès dans le nombre suive une marche ascendante : en 1914, l'exposition de Paris contiendrait 18,000 tableaux.

Il ne sera pas inutile de faire remarquer qu'on aurait dû refuser encore 4,000 tableaux à l'exposition de 1880, pour rendre cette exposition abordable, intéressante, instructive; de sorte qu'en suivant le même ordre d'idées, sur les 18,000 tableaux admis en 1914, le jury de

(1) Écrit en 1880.

cette époque aurait pour devoir d'en rejeter 12,000. Se figure-t-on que sur les 6,000 restants il n'y en aurait pas toujours *quelques milliers* absolument médiocres?

Cet état de choses est déplorable. Le devoir de tous ceux qui ont quelque influence est de décourager énergiquement les médiocrités.

Le nombre n'a aucune valeur dans les choses de l'intelligence : cent ouvrages médiocres produisent un sentiment de découragement et d'ennui, un seul bel ouvrage éveille l'admiration; avec les cerveaux de mille sots on ne composerait pas le cerveau d'un homme de bon sens. Cette vérité n'a pas besoin de démonstration : elle est banale. Pourquoi le principe qu'elle renferme n'est-il pas appliqué lorsque les circonstances le permettent?

Les expositions actuelles, telles qu'elles sont organisées, ne répandent pas le sentiment de l'art dans la foule; elles rendent l'art vulgaire. Voyant la facilité avec laquelle on devient peintre, et le peu qu'il faut connaître pour être admis à l'honneur de voir ses œuvres exposées, chacun se croit appelé à marcher sur les traces des grands maîtres. La profession de peintre est agréable en soi; le titre d'artiste est flatteur et attractif. La liberté est favorable à ces milliers de jeunes gens qui se figurent, parce

que l'art est une sorte d'occupation aristocratique, qu'il n'y a qu'à s'élancer dans la carrière pour donner des successeurs aux Rubens, aux Raphaël, aux Durer. Point d'obstacles : au contraire, des encouragements pour peu qu'on montre des « dispositions, » c'est-à-dire une certaine intelligence dans les premières études, qui ne prouvent rien (1). La voie est toute large ouverte, et la foule naturellement s'y précipite.

Que faire cependant? Des lois restrictives à la liberté des professions? Non, sans doute. Rendre les expositions nationales, celles qui se font sous le patronage de l'État, moins faciles à aborder? Oui, certainement. Cela est-il possible sans toucher à la liberté que chacun a de peindre de mauvais tableaux? C'est ce qu'il faut examiner.

La liberté, d'abord, n'est point un droit absolu. Toutes les libertés sont réglementées, sauf les libertés qui ne sortent pas du cercle étroit où se meut le moi intime : la liberté de penser, d'aimer, d'aspirer, de croire, de haïr, etc., tant qu'elle ne devient pas un moyen de pression sur la liberté d'autrui; on peut donc dire que, sans restrictions, la liberté n'existe-

(1) J'avais des « dispositions remarquables ; » j'ai obtenu tous les premiers prix avec une certaine distinction, à l'académie des beaux-arts de Bruxelles. Cela ne m'a pas empêché d'être un peintre médiocre.

rait pas. L'absolu n'est pas d'essence humaine et sociale.

Il faudrait peut-être commencer par réorganiser les Académies officielles et en faire des universités artistiques, où l'enseignement serait largement éclectique. L'État démocratique doit la science aux citoyens, non un principe exclusif; son rôle paraît nettement tracé : enseigner les sciences exactes, l'histoire de la littérature, de l'art et de l'esprit humain. S'il prend parti pour Raphaël contre Rembrandt, pour le Corrège contre Durer, il met des entraves aux études, il circonscrit les recherches intellectuelles, il s'oppose au développement des individualités.

Outre cette université artistique, l'autorité organiserait les écoles d'art industriel nécessaires.

Pour entrer dans ces écoles d'art industriel de l'État, il faudrait passer des examens assez difficiles. Les rudiments de l'enseignement artistique se donneraient dans les écoles municipales, qui seraient primaires. Les écoles d'art industriel de l'État pourraient être considérées comme des écoles moyennes et normales. Les bons élèves en sortiraient professeurs pour les écoles primaires, ou entreraient à l'université artistique si leurs examens avaient été

passés avec la plus grande distinction. Ces examens, théoriques et pratiques, seraient très-laborieux et exigeraient des études opiniâtres.

Ces diverses institutions, et l'effet qu'elles produiraient, constitueraient le devoir de l'État dans l'enseignement de l'art. Les élèves qui auraient terminé leurs études à l'université artistique recevraient un diplôme de capacité, et leurs œuvres seraient reçues de droit pendant deux, ou trois, ou quatre ans, dans les expositions organisées par le gouvernement. Après cela, leurs produits subiraient l'examen du jury.

Voilà un premier noyau d'exposants. Mais il ne faut pas oublier d'ajouter que l'État ne devrait rien à ces diplômés, pas plus qu'il ne doit aux avocats ou aux médecins qui sortent de l'université. L'État se bornerait à donner les moyens de développer des facultés spéciales; son rôle s'arrêterait au moment où l'élève déclarerait lui-même qu'il se croit armé pour la lutte de l'existence, pour la recherche de la gloire.

La liberté serait atteinte si les citoyens désireux de devenir artistes ne pouvaient passer des examens sans fréquenter les écoles de l'État. Il s'agit ici d'aider les jeunes gens à se faire une profession. Les mœurs des autres universités, les règlements qui y font loi, pourraient être

suivis. Tout citoyen serait donc autorisé à passer son examen, soit pour devenir élève d'école normale, soit pour sortir diplômé de l'université artistique. En outre, tout artiste absolument libre, c'est-à-dire qui n'aurait pas cru devoir se soumettre aux difficultés des examens, verrait les portes des expositions officielles s'ouvrir devant ses œuvres dès que les jurys (1) de ces expositions reconnaîtraient que son travail a produit une sensation, dès que l'opinion publique et la critique le désigneraient comme méritant cet honneur. Enfin, l'exposition officielle de l'art national n'aurait lieu que tous les trois ou quatre ans, les artistes restant libres de s'entendre pour organiser des expositions particulières ou générales, dans lesquelles seraient admises les œuvres qu'ils considéreraient comme convenables. L'initiative privée, encouragée même par des subsides de l'État, préparerait ainsi dans une certaine mesure les exhibitions nationales officielles (2).

(1) Pour la composition de ces jurys, il y aurait des difficultés à surmonter. Aussi, je ne donne point un plan : j'indique seulement les lignes principales des moyens nouveaux à employer pour aider au développement d'un art plus digne de notre époque et plus en harmonie avec nos idées et nos aspirations.

(2) Ceci a été écrit pendant l'été de 1880. Depuis, un mouvement s'est fait à Paris en faveur de réformes qui ont quelque rapport avec les idées que l'on vient de lire. Si ces réformes sont « dans l'air, » elles seront bientôt réalisées.

Vers le milieu de janvier de cette année (1881), M. Turquet, sous

Pour compléter ce mode nouveau, il serait bon également que les artistes existants se groupassent en cercles divers, ayant leurs tendances particulières, et élaborassent des règlements qui rendissent assez difficile la réception de leurs membres.

Dans les provinces flamandes, il y a plusieurs siècles, on avait créé des obstacles à l'entrée des jeunes gens dans la république des arts; ils devaient faire preuve de « maîtrise, » exécuter un travail que leurs pairs jugeaient, et qui leur donnait un titre à l'exercice de leur « métier. » Pourquoi les sociétés d'artistes modernes n'exigeraient-elles pas, à l'exemple de nos aïeux, qu'un jeune artiste eût déjà pro-

secrétaire d'État aux beaux-arts, a fait des déclarations très-catégoriques, en remettant entre les mains des artistes les intérêts de l'art et leurs intérêts personnels.

« Le conseil supérieur des beaux-arts a pensé qu'il fallait maintenir le principe des expositions; mais il a en même temps reconnu que l'État n'avait point à y intervenir directement, et que nul ne pouvait aussi bien que les intéressés les organiser au point de vue de leurs intérêts. Il a proposé à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts d'en offrir la gestion libre et complète, la gestion matérielle et artistique, à tous les artistes français. »

« .... L'État n'interviendra plus dans vos affaires qu'à titre gracieux, si vous le désirez, par la concession temporaire d'un local dans les conditions déjà faites à d'autres sociétés. »

« Vous aurez tous les bénéfices de l'entreprise; vous en aurez, comme il est juste, toutes les charges aussi. Les recettes seront encaissées par vous, les dépenses seront réglées par vous, vous serez seuls les maîtres de fixer le nombre et la valeur des récompenses que vous jugerez à propos de décerner au nom de votre association.... »

duit un ouvrage remarquable, avant d'être reconnu digne de faire partie de l'un ou l'autre de leurs groupes? Les élèves qui ne pourraient franchir ce premier obstacle, ou bien s'obstineraient au travail, sentant leur génie, ou bien, découragés, feraient de l'art industriel. Et le goût des belles choses se répandrait ainsi bien plus rapidement que par les expositions comme celle de 1880, où, sur 6,000 tableaux, il y avait 4,000 toiles au moins qu'on avait eu le tort de couvrir de couleurs.

Telles seraient, sommairement, les nouveautés qui pourraient être instituées pour arrêter le flot des peintres, dont l'accroissement devient un danger pour l'art, et en outre une fatigue pour le public, que ces innombrables images ahurissent, et dont on ne fera jamais l'éducation si les procédés ne sont point changés.

Je n'aurai garde d'affirmer l'excellence de cette idée : ce serait de l'absolutisme. Ce que je désire, c'est attirer l'attention sur une question vitale : l'art peut sombrer ou se relever, s'épanouir ou s'éteindre dans une licence effrénée ou dans l'organisation réfléchie et sévère des expositions. Je le demande aux gens de bonne foi, aux critiques, aux peintres même, à quel sentiment répond cette inondation d'images médiocres, prétentieuses dans leur qualité

d'œuvres admises, qu'on voit accrochées aux murailles des expositions modernes? A quel principe avouable obéissent les juges qui reçoivent ces ouvrages sans valeur? A qui cette admission rend-elle service? Est-ce au public, est-ce aux auteurs de ces images? Est-ce à l'art? Les mauvais tableaux trompent le sentiment du public, puisque leur acceptation est en quelque sorte un brevet de valeur; du moment qu'ils comptent sur l'importance du nombre, ils font descendre le niveau de l'art; ils sont une cause de cruelles déception pour leurs auteurs, qui chercheront en vain le succès et qui vivront rongés par le chagrin d'être incompris. Une inflexible sévérité me paraît indispensable dans le choix des œuvres à montrer au public, pour toutes les raisons qu'on vient de lire. Si ces raisons sont mauvaises, on me le démontrera, je m'inclinerai et ferai mon *mea culpa*. La question, en tout cas, vaut la peine d'être élucidée, et promptement, si on ne veut pas que l'art se noie dans un océan d'œuvres indignes d'une humanité fière de ses travaux et qui a le droit de l'être.

Je me résume.

Le caractère de l'école moderne de peinture,

en France, tend à la variété et à l'individualité. C'est la bonne voie. Les natures particulières se dessinent; l'École disparaîtra avec l'uniformité du principe. Le résultat peut se prophétiser facilement : la France aura un art national, sans cesser d'appartenir à l'humanité, dès que l'enseignement aura perdu son caractère exclusif.

La majorité des artistes originaux de la France, sinon tous, pour pouvoir aider au développement de leur individualité, ont dû d'abord se débarrasser des liens dans lesquels l'École avait fait prisonniers leurs instincts et leurs aspirations. Le temps qu'ils ont mis à lutter contre l'absolu académique a été perdu pour l'étude de la vérité, de la vie.

L'exécution picturale est intelligente. Le choix des sujets, surtout en ce qui touche à la vie actuelle, tableaux d'histoire et de genre, pourrait et devrait être plus significatif. Je ne vois nulle part de peintre de l'esprit, des mœurs, des passions de la France; jusqu'aujourd'hui, on s'arrête à l'apparence, on peint des fantômes : l'âpreté des multiples agitations n'a pas trouvé ses observateurs parmi les peintres comme elle les a trouvés parmi les écrivains.

L'envahissement des expositions par des milliers d'œuvres médiocres ou mauvaises est un

germe de corruption et de décadence, et veut un remède rapide et énergique.

Les artistes français me pardonneront cette intrusion dans des questions qui les intéressent plus vivement encore que moi, pour la raison que ces sortes d'études, quoique plus spécialement faites en vue d'une nation, peuvent être utiles à toutes les nations artistes, l'art étant un produit universel. Si certaines critiques semblent vives, je ferai remarquer qu'elles sont les manifestations de sympathies plus vives encore. C'est surtout à ses amis qu'on doit ce qu'on croit être la vérité.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Séraphin, un vol. in-18.

Histoire de deux armurières, un vol. in-18.

Histoire intime d'un homme, un vol. in-18.

Soeur Virginie, un vol. in-18.

Romans a l'eau de rose, un vol. in-18.

Morsures féminines, un vol. in-18.

Contes vraisemblables pour les enfants, in-8° illustré par Césare dell'Acqua, nouvelle édition, sous presse, et in-18.

Maison tranquille, un vol. in-18.

Une fille du peuple, deux vol. in-18.

Les héros de la liberté en Belgique, un vol. in-18.

L'art et les artistes, un vol. in-18.

Nos amis les animaux, in-8°, illustré par X. Mellery, et in-18.